# REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

25

2 • TOME I
1964

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE ROUMAINE

# COMITÉ DE RÉDACTION

*Rédacteur en chef:*
GEORGE OPRESCO, membre de l'Académie de la République Populaire Roumaine

*Rédacteur en chef adjoint:*
MIRCEA POPESCU

*Membres:* ION JALEA, membre de l'Académie de la République Populaire Roumaine,

MIHAIL JORA, membre de l'Académie de la République Populaire Roumaine,

ANDREI OȚETEA, membre de l'Académie de la République Populaire Roumaine,

AL. PHILIPPIDE, membre de l'Académie de la République Populaire Roumaine,

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre correspondant de l'Académie de la République Populaire Roumaine,

MARCEL BREAZU
PAUL CORNEA
FLOREA BOBU FLORESCU
MIHAI POP
ZENO VANCEA

*Secrétaire de rédaction:*
AMELIA PAVEL

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART paraît deux fois par an. Le prix d'un abonnement est de 50 lei.

Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnements) sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange, ainsi que toute correspondance, seront adressés à la rédaction, 11, Calea Victoriei, Bucarest.

# Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

*Tome 1, n° 2, 1964*

Page

GEORGE OPRESCO, Aurel Jiquidi ..... 195
REMUS NICOLESCU, Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes ..... 209
ST. GEORGESCU-GORJAN, The Genesis of the "Column without End"..... 279
GUSTAV GÜNDISCH und TH. STREITFELD, Beiträge zur Baugeschichte der evangelischen Kirche A. B. in Sebeş (Mühlbach, Reg. Hunedoara)..... 295
GEORGETA OŢETEA, Tapisseries roumaines ..... 305
S. ALTERESCU, Danton, vu par un dramaturge roumain ..... 327
AL. PALEOLOGU, Autour du quatrième centenaire de Shakespeare ..... 335
ILJA HURNIK, L'art sous mesure ..... 343
MARIANA KAHANE, La base prépentatonique des mélodies populaires de l'Olténie sous-carpatique ..... 347
ELENA ZOTTOVICEANU, Nouvelles données sur les années d'études de Georges Enesco à Paris..... 367
FLOREA BOBU FLORESCU, Sur l'histoire des techniques dans la céramique rustique roumaine ..... 379
BARBU BREZIANU, Pages inédites de la correspondance de Brancusi 385
GEORGE GEORGESCO *(George Opresco)* ..... 401
RĂZVAN THEODORESCU, Florea Bobu Florescu, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani* ..... 403

**PRINTED IN ROMANIA**
by "ARTA GRAFICĂ"
BUCHAREST

Savoir dessiner, concevoir et pratiquer le dessin comme genre d'expression artistique indépendant et fondamental, a été l'une des préoccupations que les artistes roumains, appartenant à l'époque moderne et contemporaine, ont le plus appréciée. Pour un petit pays comme le nôtre, nous avons pu présenter au monde un groupe assez important de dessinateurs, dignes de figurer avec honneur, parfois même à leur avantage, à côté des artistes appartenant à des écoles anciennes et célèbres. C'est surtout à l'école française que je pense, qui au XIX^e^ et au XX^e^ siècle comptait des artistes importants, aimant le dessin avec passion et le pratiquant avec grand succès ; à celles d'Italie et d'Allemagne, dont faisait partie Menzel, considéré parfois comme le plus grand virtuose du crayon de son époque. Or, quoique notre école d'art date à peine d'un peu plus d'un siècle, nous pouvons trouver à tous les moments, dans nos études d'histoire de l'art, des artistes, à commencer par Szathmary et Aman, — qui surent se servir du crayon et de la plume, pour qui l'art en noir et blanc représente une manière de s'exprimer fréquente et originale et constitue un aspect de leur œuvre, que nous sommes obligés de connaître et d'étudier si nous ne voulons pas négliger une part importante de leur talent créateur. Tels sont par exemple Grigoresco, Luchian, Ressu, Steriadi, Ștefan Popesco et, de nos jours, Baba et Ciucurencu. Si dans la catégorie des dessins nous comprenons aussi celui avivé de couleurs, nous devons leur joindre Pallady et Henri Catargi. Et en considérant, non point les artistes pris individuellement mais le dessin en tant que préoccupation collective, dont les adeptes n'atteignent peut-être pas tous au degré de perfection de ceux que nous venons de citer, tout en formant un ensemble cohérent et plein de promesses comme on en trouve souvent dans les expositions de nos jeunes dessinateurs, — nous pourrions ajouter à cette liste non seulement un ou deux, mais beaucoup de dessinateurs qui mériteraient notre entière approbation.

# AUREL JIQUIDI

*G. Opresco*

Voilà, brièvement esquissé, le paysage roumain d'un genre qui sera également celui d'Aurel Jiquidi, paysage dans lequel naquit, vécut et travailla cet artiste, que j'ose considérer comme le plus complet de tous les dessinateurs de notre pays.

Il est mort en 1962, sans être suffisamment connu, car les œuvres qu'il envoyait aux expositions, et qui étaient parfois refusées par le jury, ce qui aujourd'hui nous semble incompréhensible, ne le représentaient qu'en partie. Même les expositions personnelles, quoique relativement nombreuses, n'ont pas obtenu le succès auquel elles pouvaient prétendre. Pourtant quelques amis, entre autres le savant Joan Cantacuzino, collectionneur intelligent et expérimenté, étaient parmi les rares gens qui se sont rendu compte de la valeur de cet artiste modeste, mais tout à fait exceptionnel. Ils connaissaient la richesse de son œuvre, la variété des sujets, la diversité des techniques, le vaste horizon d'inspiration des pièceses, qui se cachaient dans les cartons et les carnets de Jiquidi. C'est là que s'entassaient quotidiennement ses notes et ses impressions, nées de son contact avec la société de l'époque, avec ses ridicules, ses contradictions, parfois tristes, tragiques même, souvent amusantes ou d'une absurdité inimaginable, avec les

Fig. 1. — A. Jiquidi: Illustration pour «Une nuit orageuse».

différents genres de bêtise, de méchanceté, de perversité, d'égoïsme féroce, d'injustices révoltantes, ou simplement de stupide infatuation qui se côtoyaient dans cette société; toujours d'une grande exactitude, observées à un moment donné et enregistrées, elles étaient ensuite représentées de mémoire ou combinées par l'imagination. C'est surtout sur cette dernière catégorie d'œuvres que je voudrais insister, sur celles tirées de son imagination, car à l'analyse, ce sont celles qui nous surprennent le plus comme procédé. Par leur construction harmonieuse et logique, naturelle et viable, résultant de la juxtaposition d'une multitude de fragments de la réalité fournis par la mémoire de l'artiste, mais combinés et enchaînés d'une manière si parfaite, elles deviennent parfois plus véridiques et plus évidentes que la réalité même.

Toutes ces œuvres étaient le fruit de son imagination qui, tout comme sa mémoire, tenait du prodige. Car, alors que l'un ou l'autre des dessinateurs dont nous avons parlé au début de cet article, — Grigoresco, Ressu, Luchian et d'autres — avaient besoin, lorsqu'ils travaillaient, de s'inspirer et de se trouver en présence de la scène qu'ils dessinaient, Jiquidi, comme, avant lui Daumier, avec qui il a en commun de nombreux traits de tempérament, dessinait presque uniquement d'imagination.

Artiste exceptionnel, sans jouir pourtant du renom qu'il méritait, à mesure que le temps passait, Jiquidi a été de plus en plus affecté par le manque général de compréhension, y compris celui de ses confrères, malgré le fait qu'après 1944, le gouvernement lui ait accordé d'importantes distinctions. L'exposition rétrospective organisée après la mort a été pour moi comme pour beaucoup d'autres, une véritable révélation, en dépit de ses défauts de présentation et de conception. Elle comprenait, en effet, nombre d'ouvrages inachevés, d'autres de trop grandes dimensions, considérés comme plus importants, en raison de leur taille, alors que Jiquidi était au contraire, plus à son aise dans les esquisses de petit format, ainsi que quelques peintures à l'huile, technique nouvelle pour lui, qui ne lui permettait pas de donner toute sa mesure, comme c'était le cas pour le dessin. Parmi les nombreuses œuvres exposées, qui embrassaient son activité tout entière, en faisant abstraction de quelques-unes, peut-être superflues et qui n'étaient pas à l'avantage de l'artiste, il y avait là plusieurs centaines d'œuvres formant un magnifique ensemble qui donnait de Jiquidi une si haute idée, que l'on n'hésitait pas à le considérer comme un dessinateur sans rival chez nous et disposant d'immenses possibilités.

Les qualités requises pour faire d'un dessinateur un artiste important sont, à mon avis, au nombre de quatre.

La première est le don de l'observation profonde et précise, la deuxième la promptitude et la sûreté quasi instinctive de la main, don heureux, le plus souvent inné, mais pouvant être éduqué et perfectionné, qui permet de saisir une image avec exactitude et promptitude, en quelques traits de crayon ou de plume, en quelques taches de lavis noir ou brun ou d'aquarelle. Une mémoire visuelle sûre peut aussi former un excellent dessinateur, en lui mettant à chaque instant à la portée le moyen et le matériel nécessaire pour définir et présenter des images, parfois enregistrées bien des années auparavant. Mais rien n'est plus précieux pour le dessinateur, et, d'une manière générale dans n'importe quel genre d'art, que l'imagination, cette reine des facultés, comme l'appelait Baudelaire, cet élément inépuisable, créateur par excellence, qui confère à l'artiste le pouvoir magique de choisir des images dans le trésor caché au fond de la mémoire et d'en former de nouvelles, toutes possibles, bien qu'aucune ne soit actuelle, toutes précises, éloquentes, aussi convaincantes que celles de la vie réelle.

Bien de dessinateurs ont possédé une ou deux de ces qualités. Da Vinci, Ingres, dessinaient merveilleusement, leurs dessins sont un enchantement pour les yeux. Chaque ligne a sa beauté et son individualité expressive et l'ensemble nous plaît comme plaît un chant mélodieux. Après des exercices longs et méthodiques, Delacroix était arrivé à reproduire de mémoire des drames prestigieux, qui ressuscitaient les grandes périodes de l'histoire. Degas aussi possédait au plus haut degré la justesse, le trait impeccable et la beauté expressive des lignes. Mais c'est Rembrandt qui réunit toutes les qualités qui font le dessinateur de génie. C'est lui le dessinateur complet, pour qui la représentation de n'importe quelle forme de la nature au moyen de taches, de lignes et d'ombres au crayon ou à l'encre, n'offrait aucune difficulté. Pourtant, chez presque tous ceux que nous avons nommés, le monde où ils puisaient leurs sujets, de même que les sentiments qui animaient ce monde, ont quelque chose de surhumain. Leurs personnages ont peu de traits communs avec notre monde habituel, et jusqu'aux mendiants de Rembrandt, ils ont tous l'air de prophètes de l'Ancien Testament.

Fig. 2. — A. Jiquidi : Une controverse.

Jiquidi ne possédait pas ce don et ce qui le sépare des artistes illustres que nous venons de citer, ce n'est pas seulement le génie, qualité suprême et très rare en art, à laquelle malgré tout, il ne saurait prétendre. Par les sujets même de leurs œuvres, ces maîtres s'élevaient vers les

plus hauts sommets, tandis que l'univers qui fourmille sous mille aspects dans les dessins de Jiquidi est un univers trivial, notre univers quotidien, présenté avec une maîtrise unique et qui vit devant nous sous ses multiples aspects, mais qui n'en est pas moins d'une essence commune, trop généralement humaine. Dans un seul cycle, dédié à des événements mémorables d'ordre politique, Jiquidi choisit des sujets capables de conférer à leurs interprètes une certaine grandeur, mais là encore, à cause des dimensions considérables de ces œuvres, d'un format qui, nous l'avons dit, ne lui convenait pas entièrement, il n'atteint pas à la hauteur où il s'élève d'habitude, quoique parmi ces dessins même, il y en ait d'admirables, comme ceux qui évoquent des épisodes de la révolte paysanne de 1907 («Père et Fils», « Collégialité », « Vers la résidence »). Mais rapportées à l'ensemble de son œuvre, ces dessins sur lesquels on peut d'ailleurs faire quelques réserves, représentent une partie infime.

Fig. 3. — A. Jiquidi : «Collaboration».

Revenant à l'art roumain, après les exemples illustres empruntés à l'art universel, que nous venons de citer pour mieux faire comprendre notre point de vue, nous verrons que le dessin de mémoire ou d'imagination y est rarement tenté par nos artistes. Jiquidi l'a pourtant pratiqué, avec des résultats étonnamment heureux. Jusqu'à lui, seul Steriadi s'était exprimé de cette manière, mais sa mémoire et son imagination n'avaient ni l'envergure, ni la résonance, ni l'inépuisable source d'inspiration que possédait Jiquidi.

Pour apprécier à sa juste valeur le motif qui nous détermine à placer si haut l'art de Jiquidi, il faudrait nous arrêter un instant à Grigoresco, le plus grand artiste roumain, qui fut en même temps un dessinateur de grande classe, et même un dessinateur fécond. J'évalue à 1800 le chiffre de son œuvre graphique, qui ne comprend que peu d'aquarelles du reste, brillament exécutées — l'artiste leur ayant préféré le crayon, le fusain et, pendant la guerre de 1877, le dessin à la plume. Ce chiffre représente à peine la moitié des œuvres de Jiquidi examinées par moi, et, naturellement, je n'ai pas eu la possibilité de tout voir. Pourtant, les dessins qui chez Grigoresco s'inspirent d'un même sujet, c'est-à-dire ceux qui représentent une longue série de répétitions, avec de légères modifications, ce qui les rend moins intéressants la bergère avec son petit troupeau, la jeune fille qui rêve étendue dans l'herbe, le pâtre avec son chien montant ou descendant une colline, les chars à bœufs s'étendent le long de la dernière période du maître et c'est précisément de celle-ci que date près de la moitié du

chiffre indiqué. Il est vrai que ses carnets de guerre contiennent quelques centaines de croquis d'une grande variété, ayant dans toutes pour thème la guerre et révélant un Grigoresco plus que jamais alerte, personnel, inventif du point de vue des procédés techniques, capable de tout dire en quelques traits simples et nerveux d'une rare expressivité. A côté des croquis exécutés en hâte, on trouve dans la même période des œuvres de plus grandes dimensions, ayant à peu près les mêmes sujets, traités différemment, en beaux traits fermes et calmes, qui confèrent de la noblesse à l'œuvre. Auparavant déjà, à Bacău, certaines scènes, où figure un personnage isolé, splendides dans leur paix monumentale, alors même que d'une exécution parfois trop minutieuse, étaient dignes d'être considérées comme autant de réalisations parfaites du dessin. Mais plus tard, les répétitions, l'absence d'observation directe, l'appel fréquent à la mémoire, qui chez Grigoresco ne conservait plus la clarté et la précision nécessaires, nous déçoivent, tandis que Jiquidi gardera ces facultés intactes jusqu'à sa mort. Ces considérations d'ensemble, ainsi que l'exactitude impressionnante des détails, expliquent nos préférences pour ce dernier, dans notre classement.

Une foi absolue dans sa mémoire, l'intervention constante et effective de l'imagination, servies par un don précieux de l'expression, car sa main habile ne perdra jamais sa force évocatrice, c'est ainsi que je définirais la méthode de travail de Jiquidi. Et j'ajouterai que si Jiquidi avait été trop soumis à la nature, à la présence des modèles, une bonne partie de ses dessins n'auraient plus existé, ou ils auraient été dépourvus de cet impressionnant accent de vie, de cette force de conviction qu'ils possèdent. N'oublions pas que dans la vie, la réalité est fatalement liée aux circonstances, alors que Jiquidi, dans la variété des thèmes qu'il traite, en peut imaginer une infinité. Son imagination dispose de tant de ressources, d'une telle faculté d'invention, d'un tel pouvoir de combiner tout ce qui s'était une fois présenté à ses yeux, qu'aucune vie, aussi longue et remplie d'épisodes qu'elle fût, n'en aurait pu fournir d'aussi variés et multiples. D'ailleurs, la vie de Jiquidi n'a pas été trop longue ; de plus, elle a été monotone, comme l'est la vie d'un homme souvent seul, de sorte que les thèmes multiples et variés qu'il a dessinés ne pouvaient pas tous lui venir de l'expérience personnelle. Il est vrai qu'il n'y a jamais eu d'œil plus pénétrant et plus sûr que le sien, ni d'esprit plus curieux, ce qui fait que le moindre geste expressif, chaque trait essentiel du corps ou du visage, le moindre pli d'un vêtement, et ce que ce vêtement recélait, loin de lui échapper, s'imprimait dans sa mémoire et restait à sa disposition, pour répondre à son premier appel.

Fig. 4. — A. Jiquidi : Gloutonnerie.

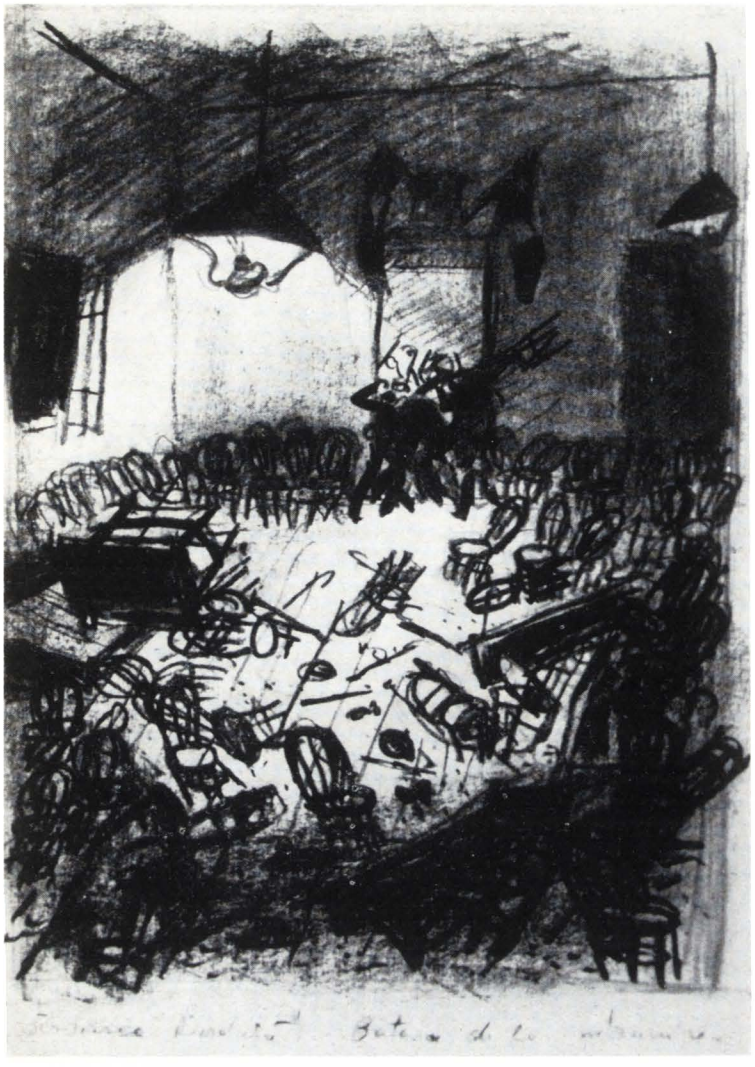


Fig. 5. — A. Jiquidi : Illustration pour «Une lettre perdue».

Jiquidi est né en 1896, d'une famille dépourvue de ressources. Son père, avait, lui aussi, été dessinateur, – caricaturiste surtout —, et avait connu une certaine vogue, en publiant dans quelques journaux, ou en exposant dans les vitrines des librairies des dessins coloriés, où on voyait une tête énorme, aux traits caricaturés, supportée par un corps de nain, selon une mode dénuée de toute valeur artistique, qui nous était venue de France et que, malheureusement, Daumier lui aussi avait pratiquée. Mais Jiquidi père mourut jeune, ce qui fait que dans son enfance, son fils fut élevé dans des conditions humiliantes. Ainsi il passa quelque temps dans un institut de sourds-muets, bénéficiant d'un entretien gratuit, d'où il fut vite retiré et dont il garda des souvenirs que nous pouvons aisément imaginer. Quelque chose de l'expérience de ce malheureux contact avec toute une catégorie d'infirmes et d'êtres anormaux, des émotions qu'il avait ressenties alors, se retrouve dans la série des dessins représentant des groupes d'aveugles, qui le préoccupent pendant quelque temps, dessins pénétrés d'une profonde pitié pour ces infortunés, mais aussi d'un sentiment d'horreur, de répulsion presque. C'est probablement la raison pour laquelle, afin d'exprimer une sensation si forte et si difficile à rendre, Jiquidi, qui d'habitude travaillait directement, avec une promptitude unique, devra reprendre la même scène dans plusieures esquisses préliminaires.

Sa santé n'a jamais été brillante. Pourtant il aime travailler, il dessine et il lit. Le dessin l'a passionné et dominé dès l'enfance ; et ses lectures, commencées tôt, ont fait de lui l'un des artistes roumains les plus cultivés. Détail significatif et important : quand, au sortir du lycée, il se présente à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest, il n'y est pas admis. Il obtient néanmoins l'autorisation de fréquenter les ateliers de l'école, comme auditeur libre et en profite pendant deux ans. Exempté du service militaire, en raison de sa santé, il se réfugie en 1917, pendant la première guerre mondiale, à Jassy, où il est engagé comme peintre décorateur au théâtre de cette ville. Cette occupation lui plut sans doute, car plus tard nous le retrouverons parfois faisant le métier de peintre décorateur. L'année suivante, il organise avec un ami une exposition à Vaslui, mais aucun fait digne d'attention ne marque cette période de sa vie. En 1919 il part pour l'Italie et la France, et ce voyage dût être pour lui un événement important. Pendant deux ans il travaille, s'instruit et se forme.

Nous possédons heureusement de lui un dessin fait en Italie, daté de 1919. C'est une esquisse représentant un gendarme (« guardia ») italien, debout, portant la

pélerine et le chapeau caractéristiques, œuvre précieuse, car elle nous montre les débuts de celui qui allait devenir un si merveilleux dessinateur. Il avait à ce moment 23 ans et à en juger d'après le temps écoulé depuis qu'il avait commencé à fréquenter comme auditeur libre l'Ecole des Arts, il avait une pratique de dessinateur de cinq ans. Il serait difficile et imprudent de tirer des conclusions sur la foi d'une seule œuvre, mais on peut dire que cette esquisse n'offre rien de particulier: c'est un simple exercice qui ne nous permet pas de deviner le futur grand artiste. Andreescu avait lui aussi commencé de la même manière — naturellement dans le domaine de la peinture, car il a peu dessiné, — et nous savons ce qu'il est devenu. Partant de ce début, ils nous surprendront l'un et l'autre, par les progrès réalisés, lesquels seront beaucoup plus rapides chez Jiquidi, car il était d'une nature plus alerte et avait des dispositions plus vives, une fois affranchi des contraintes initiales.

La plupart des dessins de Jiquidi sont restés dans sa famille, conservés avec soin et amour, classés sinon avec une rigueur chronologique absolue, du moins groupés par époques à partir de 1920; beaucoup d'entre eux sont datés, les uns par l'artiste lui-même, les autres, avec une assez grande précision, par sa femme. Nous les avons tous examinés, ainsi que ceux qui sont conservés au Cabinet des Estampes de l'Académie et au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie. Ils sont au nombre de quelques milliers et peuvent, par conséquent, constituer un point de départ solide pour une appréciation raisonnable. Dans leur immense majorité ils nous étonnent par leur exécution, car c'est cet aspect qui nous intéresse pour le moment, et comme invention de procédés techniques. Nous avons l'impression qu'après son séjour à Paris, l'artiste s'est brusquement élevé à une grande perfection du métier, qu'à partir de ce moment on ne peut plus parler avec une trop grande certitude de ses progrès dans l'exécution. Tout au moins la différence de qualité de l'exécution ne peut-elle plus constituer un critère solide de classement. Plus de difficultés d'expression chez lui, du moins en apparence, tout est d'une liberté, d'une précision rares. Chaque trait, chaque tache noire est exactement à la place où elle produit le maximum d'effet. Ce n'est que dans les dernières années que — soit à cause de la maladie, soit parce qu'il avait changé le format auquel il était habitué et qu'il agrandissait le dessin jusqu'aux dimensions d'un véritable tableau, peut-être pour lui conférer ainsi une plus grande importance — nous

Fig. 6. — A. Jiquidi: A la gare.

Fig. 7. — A. Jiquidi : Manifestation.

sentons dans ses insistances, dans ses interventions ultérieures et dans la méticulosité avec laquelle il exécutait ses œuvres, que quelques-uns des merveilleux dons du passé et surtout la promptitude de la main, avaient faibli. Ce perfectionnement constant qui dura pendant des dizaines d'années, sans tenir compte du sujet traité, nous rappelle une remarque judicieuse que Gœthe faisait dans ses conversations avec Eckermann (5 janvier 1832) : « Lorsqu'un artiste est arrivé à une certaine élévation, il devient presque indifférent si une de ses œuvres est plus parfaite que les autres. Le connaisseur voit dans chacune d'elles la main du maître et la totalité de son talent et de ses moyens d'expression ».

Quels sont les thèmes qui intéressent tout particulièrement Jiquidi? Nous commencerons par les portraits et les types conçus comme des portraits, qui lui ont été inspirés souvent par les œuvres importantes de la littérature roumaine ou étrangère. Les portraits proprement dits ne sont pas très nombreux et représentent presque toujours l'image soit d'un parent, soit de Jiquidi lui-même, soit de ses filles, adorables images d'enfants. L'enfant est d'ailleurs un de ses sujets favoris. Qu'il soit bien mis, ou qu'il porte des vêtements qui flottent autour de lui, achetés à dessein plus larges « car il grandira », qu'il soit seul ou accompagné par quelqu'un, il est toujours d'un naturel irréprochable, aussi bien dans ses attitudes que dans son expression, et nous le sentons réagir à sa manière à tout ce qu'il voit ou entend. Tour à tour attentif ou distrait lorsqu'il laisse les adultes qui l'accompagnent régler entre eux leurs affaires, ou quand il attend que sa mère, les mères des autres enfants et les voisines aient fini de vider leurs sacs de nouvelles sensationnelles, ils sont si gentils, qu'après les avoir vus on ne peut plus les oublier. Poulbot avait introduit ce sujet en France, dans les revues et almanachs contemporains de Jiquidi ; mais les enfants de Poulbot n'ont ni la naïveté vraiment enfantine, ni l'innocence de ceux de Jiquidi ; ils sont moins enfants, on sent chez eux quelque chose de la psychologie pleine de sous-entendus moins

purs de leurs frères ou de leurs camarades plus âgés.

Les portraits sont souvent des caricatures, qu'il s'agisse d'un dessin soigné, mais essentiellement caricatural, comme le portrait de Iuliu Maniu, ou d'un portrait exécuté à la hâte, comme celui du professeur Iorga — représenté en sa qualité de ministre et de chef de parti et accompagné de son secrétaire général — ou encore des portraits du professeur Cantacuzino, de l'écrivain Boureanu, etc. Contemplés avec attention par ceux qui ont connu le Bucarest d'il y a 30 ou 40 ans, ils pourraient révéler, sous les traits de tel maître-d'hôtel, de tel ou tel musicien de cabaret, une autre série d'authentiques portraits, en tout cas moins nombreux que les types inspirés par la littérature, notamment par les œuvres de Caragiale, Sadoveanu, Creangă, Gogol, Hugo et autres. Le personnage est quelquefois représenté en entier, d'autres fois nous ne voyons que sa tête. Parmi les premiers, les plus connus sont peut-être les héros de la pièce « Une lettre perdue », publiés également comme lithographies. Jiquidi lisait avec une grande attention et méditait longuement le livre qu'il se proposait d'illustrer. Il connaissait chaque acteur du drame ou du roman, comme s'il avait vécu dans son entourage et ne saisissait pas seulement son aspect physique, sa façon de s'habiller, mais aussi ses travers, ses tics, et c'est pourquoi il a réussi à créer des personnages vivants, qu'il suivait le long de la pièce ou du roman et dont il suivait encore les péripéties, après la chute du rideau sur le dernier acte, ou quand le roman était fini. Nous retrouvons ainsi Madame Joița, l'éblouissante étoile du département au temps où son amant en était le préfet, vieille maintenant, mais encore coquette, portant un pantalon au lieu d'une jupe, comme étant plus moderne et plus économique, le béret sur l'oreille, la cigarette aux lèvres, installée sur une antique valise en cuir, où elle a rassemblé pour les vendre, les restes des splendeurs vestimentaires de jadis. De même, il nous arrive de rencontrer quelque beauté provinciale, héroïne d'une nouvelle de Caragiale, ou telle demi-mondaine célèbre en son temps, sur le visage de laquelle la vieillesse a provoqué un déséquilibre total de l'ensemble, exagérant tous les traits qui avaient autrefois constitué son charme; elle porte un filet à provisions et tient en laisse un chien pomponné, dessiné par l'artiste avec la même sympathie qu'il ressentait pour les enfants, car il les aimait tout autant.

Fig. 8. — A. Jiquidi: Ville de province.

Les œuvres de Sadoveanu sont illustrées aussi bien par des personnages en entier, accomplissant des actions qui prenaient pour l'artiste un sens significatif et révélateur, que par les têtes seulement, masques synthétisant l'ensemble des traits physiques et psychiques du personnage. Parmi

Fig. 9. — A Jiquidi : La garderobe.

les premières, un superbe dessin en couleurs représente Vitoria Lipan, l'héroïne du « Baltagul », l'une des plus belles œuvres du romancier, comme ce dessin est l'une des plus brillantes réalisations de l'artiste. Les illustrations pour l'œuvre de Creangă, pour « Mitrea Cocor », ou pour d'autres récits de Sadoveanu ne comprennent que des têtes, présentées avec une subtilité et une profondeur psychologiques impressionnantes, après des analyses qui lui permirent de mettre en évidence les traits qui leurs étaient particuliers et qui constituaient la vraie personnalité de ces héros, créant ainsi une impression intense de vie. Si l'un ou l'autre de ses personnages est un peu caricatural, c'est qu'il l'était en réalité. Le dessinateur s'est borné à mettre quelques points sur les i, là où il était nécessaire de préciser la pensée du romancier.

Je me suis d'abord arrêté aux portraits. J'ai dit qu'il y en a d'authentiques et d'autres qui sont imaginaires. En réalité, chaque personnage de Jiquidi est un portrait. Aucune opération n'est plus difficile à réaliser que celle de rendre à chaque personnage des traits individuels, lorsqu'il s'agit d'exécuter un groupe important, une foule animée de sentiments communs ou accomplissant une action commune, manifestant sur une place publique ou dans une salle de théâtre, ou entonnant une chanson qui enthousiasme dans la même mesure tout le monde. Jiquidi saura pourtant trouver le moyen de réaliser cette individualisation de chaque personnage. Chacun a des traits qui lui sont bien propres, qui n'appartiennent qu'à lui, se différenciant non seulement de ceux de ses voisins, mais aussi de ceux de tous les autres personnages de la scène. A l'exception de Daumier, je ne connais aucun dessinateur, de chez nous et d'ailleurs, ayant à ce point le scrupule des physionomies vivantes et totalement dépourvues de conventionnel. Or, cette qualité si rare me paraît être la conséquence directe du fait que Jiquidi ne partait pas dans ses dessins d'une réalité directe, mais tirait de l'immense réservoir d'images accumulées par sa mémoire les détails dont il avait besoin et qui étaient le produit bien organisé et admirablement coordonné de son imagination. C'est dans le soin qu'il apporte à organiser les détails caractéristiques de tant de physionomies qu'il m'apparaît, je l'ai dit, plus inventif que la nature même.

Un nombre important de dessins représentent, comme il est naturel, des scènes de ménage et de famille. L'homme et la femme : que d'épisodes ils permettent d'imaginer, les uns moins désagréables, d'autres, la plupart, comiques, quelques-uns graves, dramatiques même ! Nous en avons vu d'innombrables. Jiquidi les étudie avec

Fig. 10.— A. Jiquidi : Le déménagement.

un intérêt passionné, notant les dialogues, quand il le juge nécessaire. Le mari est toujours représenté comme la victime de sa femme. C'est elle qui a le rôle principal, qui est le chef despotique et égoïste de la famille. Maigre, dans son costume déformé par un long usage et qui ne le met guère en valeur, même quand il fait des visites d'étiquette, l'homme accompagne presque invariablement une épouse bien nourrie, élégamment vêtue, dont la taille va d'une agréable rondeur à l'obésité, en passant par tous les degrés intermédiaires. En dessinant ces matrones, Jiquidi s'est révélé un véritable maître, un psychologue et un analyste accompli. Sous la robe de ces femmes plantureuses on sent tous les lacets prêts à craquer et comprimant si fort les charmes de ces dames, que sous leur pression, le buste soulevé jusqu'au menton, les oblige à renverser la tête, d'où cet air imposant qu'elles ont toutes. Et où trouverait-on une autre scène aussi révélatrice de la noblesse et de la bonté de cette terrible épouse, que celle par exemple, qui a pour thème un procès de divorce devant le juge, et où l'on voit le mari, réduit presque à la moitié de la taille normale d'un homme, écouter humblement sa femme, tandis que cette dernière, épanouie comme une brioche cuite à point, déclare solennellement : «Monsieur le juge, cet homme m'a tuée, j'ai tant souffert à cause de lui, que ma vie en est détruite! ».

Les femmes bien nourries, depuis les élégantes au buste volumineux et jusqu'aux obèses, énormes et monstrueuses comme la nommée Berta, de profession « femme légère », ont trouvé en Jiquidi le plus fidèle et le plus exact des portraitistes. Sous la robe légère on sent les chairs débordantes, on croit les toucher presque. Dans l'ensemble complexe, d'une rare éco-

nomie, les lignes courbes qui circonscrivent les silhouettes avec une précision extrême, nous sommes frappés par la netteté des impressions que nous transmettent les moindres plis de graisse, par la fraîcheur de cette peau lisse, veloutée et grasse. Mais quoique monstrueuses, leurs formes ont du moins gardé leur aspect et leurs proportions. Il y en a d'autres mal fagotées, dont les chairs flasques ressemblent à des sacs informes et qui, fanées et ayant cessé de se soigner (je pense surtout aux scènes où deux ou plusieurs commères commentent entre elles les dernières nouvelles) sont, par l'exactitude même des détails infiniment plus répugnantes.

L'homme, la victime, est généralement maigre. Il a parfois un aspect imposant et difforme. C'est le cas des personnages importants : préfets, ministres accordant des audiences ou présidant des réunions, directeurs de ministères, faisant des déclarations ou prodiguant des conseils « pour les aider dans leur travail » à des malheureux, d'une maigreur squelettique, occupés à des besognes pénibles et repoussantes. Tout aussi monstrueux, — par leurs physionomies d'ogres ou de fauves et leur volume, — sont les professeurs, lorsqu'ils font fonction d'examinateurs. Devant une table, autour de laquelle sont groupées ces sinistres créatures, une fillette timide et craintive, attend, debout, d'être interrogée, ou plutôt dévorée par ces cannibales.

Une autre catégorie de scènes intéressantes, amusantes celles-là, sont les scènes si véridiques qui se passent dans les hôpitaux, entre les malades et le personnel médical : médecins, surveillantes majestueuses ayant l'air de tout diriger, infirmières. Le sarcasme, légèrement atténué, se change ici en ironie malicieuse, se rapprochant par là de la vérité. Mais là aussi, nous trouvons un dessin hallucinant, représentant une infirmière qui porte dans ses bras un homme réduit à l'aspect et à l'anatomie d'un singe, comme suite d'une paralysie. Cette scène appartient au cycle intitulé « Les hommes », où Jiquidi raille de manière lugubre la réputation qu'ont, « les hommes », d'être des créatures puissantes et pleines de virilité.

L'année 1944, qui marqua la fin de la seconde guerre mondiale, fut particulièrement féconde et riche en résultats remarquables. Les bombardements aériens, l'état d'esprit créé par toutes les horreurs qui s'abattaient sur des victimes sans défense, les ruines laissées par les bombes ont inspiré à Jiquidi quelques chefs-d'œuvre. Les exercices de «préalerte», les alertes aériennes, les bombardements, les groupes confus d'hommes, de femmes et d'enfants figés d'horreur dans les abris, les scènes où l'on sent la terreur de ceux qui en sont les acteurs, l'intensité de cette terreur muette qui se lit dans l'immobilité des corps et la fixité des regards ne sauraient être mieux exprimés. Certains des dessins où il nous montre la population fuyant vers les abris, le jour ou la nuit, sont parmi les plus expressifs, les plus admirables qu'il m'a été donné de voir au cours de ma carrière. Tout aussi fantastiques, presque invraisemblables par leur réalisme sont ceux qui nous montrent les terribles effets des bombardements aériens les ruines.

On pourrait leur comparer, comme niveau supérieur de réalisation, les dessins pour la lithographie qui illustre la bataille par laquelle finit la réunion politique de « Une lettre perdue », l'aspect de la salle après la bagarre, ainsi que quelques cortèges funèbres de personnages distingués, avec la foule des gens qui se pressent aux fenêtres et plus particulièrement la scène du convoi qui suit le corbillard d'un personnage mort d'un « calcul rénal ».

Sensible aux injustices et aux souffrances de ceux qui ne peuvent se défendre, de l'enfant dont abusent les adultes, des êtres que la société ne peut ni ne veut protéger, des apprentis, des humbles artisans, des malades, et des maris terrorisés par leurs femmes, des masses d'ouvriers et de paysans qui sous l'ancien régime aspiraient à la

liberté et à la justice, Jiquidi leur vient en aide par ses dessins, dont beaucoup avaient été publiés avant 1944, dans les journaux et les rares revues progressistes de l'époque. Après août 1944, de tels sujets tiennent une place importante dans son œuvre, qui peut désormais être imprimée et exposée sans que l'artiste ait à craindre la censure et les persécutions. La grève des dockers de Brăila, la foule des manifestants fusillés sur la Place du Théâtre National de Bucarest, le 13 décembre 1918, sont, entre autres, des œuvres qui ennoblissent le crépuscule de ce grand artiste démocrate, les dessins préparatoires surtout, empreints d'un sentiment plus chaud, et où le penchant de révolté de l'auteur, son désaveu de l'attitude des autorités est plus sensible que dans le dessin définitif, de dimensions beaucoup trops grandes et où il est, peut-être, trop insistant.

Je ne voudrais pas finir cet article sans signaler un fait qui a eu une conséquence importante dans la vie de Jiquidi. En 1941, ses œuvres furent refusées au Salon des dessinateurs.

Afin de donner au jury une leçon méritée, Jiquidi envoya au salon d'autres dessins, signés Hans Buch, qui furent immédiatement acceptés. Ces dessins, naturellement très différents de son style habituel, affectaient même une certaine tendance au modernisme, alors en vogue en Occident. L'artiste, aiguillonné par la curiosité qui le caractérisait, était au courant des événements artistiques les plus importants de Paris et d'Allemagne. Il savait que les novateurs n'étaient pas tous des amateurs de publicité ou des charlatans, comme on le pensait généralement, ni de simples plagiaires d'artistes célèbres, lorsqu'ils s'écartaient d'une représentation fidèle de l'homme et de la réalité. Il y avait parmi eux de véritables créateurs originaux — comme Brancusi — qui étaient parvenus à des expressions nées d'une conviction sincère et profonde, fondées sur de longues méditations et sur la connaissance de certaines formes d'art, où se trouvaient réalisés les instincts immémoriaux de l'homme, les aspirations de l'âme vers des symboles exprimant les rapports de l'homme avec la nature environnante. De telles choses ne méritaient assurément ni le persiflage, ni les sarcasmes. Jiquidi se demanda s'il ne pourrait pas essayer lui-même une telle forme d'expression et finit par l'adopter dans une série de dessins qui n'ont pas été exposés, mais où l'on reconnaît l'artiste extraordinaire qu'il a été. Ce fut là sa contribution à un art qui prend la forme d'un commentaire de l'irréel, avec une fonction symbolique. Quelques-uns de ces paysages sont imprégnés d'une atmosphère de rêve, car on y trouve cette absence de logique et cette poésie qui flottent dans les rêves ; d'autres, où figurent des personnages — car là encore il demeure partisan de l'art figuratif — qui ont l'apparence d'imposants fantômes, isolés ou en groupe, drapés dans des vêtements qui les couvrent complètement, apparitions monumentales, se mouvant dans un brouillard où l'on ne distingue que leurs gestes, des gestes qui confèrent à l'ensemble une note de grandeur. Ces dessins, qui forment une collection assez nombreuse, sont quelque chose d'unique dans notre art et méritent d'être connus du public.

# GEORGES DE BELLIO, L'AMI DES IMPRESSIONNISTES

*Remus Niculescu*

En 1878 Théodore Duret citait les noms de plusieurs amateurs, bien peu nombreux d'ailleurs, pour démontrer un fait qui pouvait paraître alors un paradoxe, notamment que des gens jouissant d'une certaine réputation, appréciaient des artistes comme Claude Monet, Renoir, Pissarro, Sisley et Berthe Morisot[1]. C'étaient des amateurs qui avaient « autrefois fait leur preuve de goût en réunissant des Delacroix, des Corot, des Courbet »[2], c'est-à-dire les œuvres des peintres que Paul Durand-Ruel recommandait depuis longtemps à ses clients[3]. Leur formation était donc analogue à celle des artistes qu'ils admiraient, et qui avaient, eux aussi, assimilé le romantisme et le réalisme. L'histoire de l'impressionnisme est intimement liée à l'action de ces hommes de goût[4]. Jamais un mouvement artistique n'avait rencontré autant d'hostilité et d'incompréhension. Quand, en 1873, le mauvais état de ses affaires ne permit plus à Durand-Ruel d'acheter leurs tableaux, la situation des impressionnistes s'aggrava. Les expositions de 1874 et 1876 avaient déclenché un énorme scandale. La presse, le public ainsi que la plupart des amateurs les regardaient comme des maniaques ou tout au plus comme des imposteurs. Le mérite de ceux qui, malgré un courant d'opinion aussi défavorable, achetèrent leurs œuvres est d'autant plus grand. Leurs noms, à juste titre transmis à la postérité, sont à jamais liés à la gloire des chefs-d'œuvre qui, après leur avoir appartenu, se trouvent dispersés dans le monde entier. Les amateurs nommés par Duret sont Auriac, Baudry, Georges de Bellio, l'éditeur Georges Charpentier, Victor Chocquet, Deudon, l'industriel Jean Dollfus, le chanteur Faure, le pâtissier Murer et de Rasty. Duret aurait pu ajouter son propre nom ainsi que ceux du financier Hoschedé, qui, dès avant 1874, possédait des tableaux de Pissarro, Monet, Sisley et Degas, du comte Armand Doria et de l'ingénieur naval, et peintre à ses heures, Gustave Caillebotte, qui, depuis 1876, exposa avec le groupe impressionniste. C'étaient des gens appartenant à des milieux divers mais que rapprochait le même goût pour la nouvelle peinture[5].

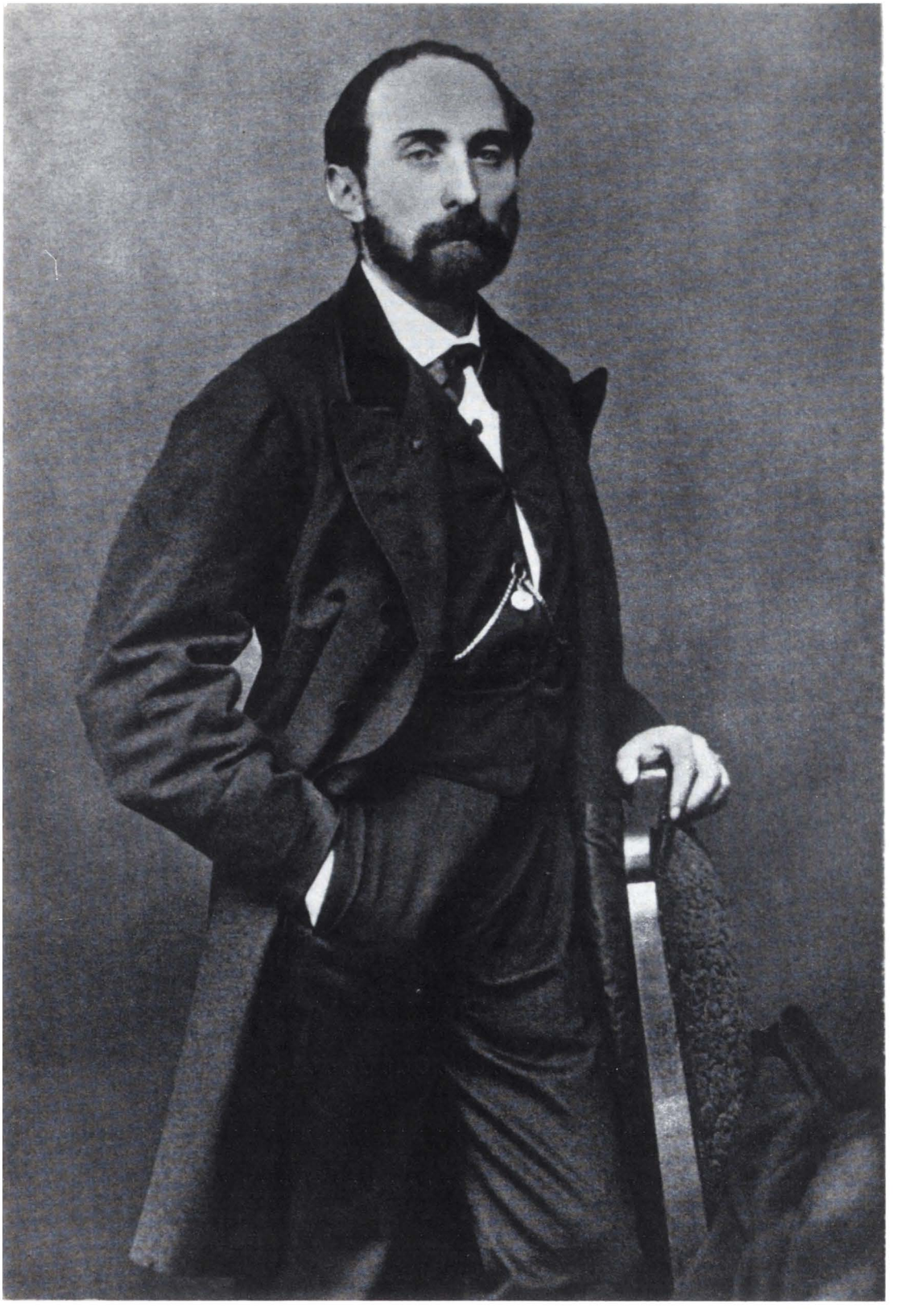
On a souvent cité Georges de Bellio parmi ces premiers amateurs de l'impressionnisme[6]. On savait qu'il était roumain et qu'il possédait une belle collection. Son rôle, très important, dans la vie artistique de son temps, méritait sans doute une étude plus détaillée. Il venait d'un monde bien différent de ce Paris d'après 1870 avec l'esprit duquel il s'était indentifié jusqu'à devenir « le plus parisien des parisiens »[7]. Né en 1828[8], le futur collectionneur descendait d'une riche famille de boyards originaire de la Macédoine[9]. Un de ses ancêtres, Étienne, s'était établi à Bucarest à la fin du XVIII^e^ siècle, appelé

*Nous devons la possibilité d'avoir réuni la documentation inédite de cet article à Mme Victorine Donop de Monchy, la fille de Georges de Bellio, qui nous a autorisé à étudier les papiers qu'elle avait donnés au Musée Marmottan, ainsi qu'à l'aimable concours de M. Charles Durand-Ruel, qui nous a envoyé de nombreuses photocopies de documents, et de M. Frits Lugt, Président de l'Institut Néerlandais de Paris, qui nous a communiqué une précieuse lettre de Camille Pissarro. M. Michel Monet et M. Paulémile Pissarro, ont bien voulu nous donner d'utiles renseignements. Mme Lapérière, du Musée Marmottan, M. Carlos van Hasselt, de l'Institut Néerlandais et M. Georges A. Bellio ont particulièrement facilité nos recherches.*

Charles Doussault: *Georges de Bellio et son frère Constantin.* 1843–1844. (Collection Sauvageot, Paris).

par un oncle, le prieur du couvent de Coltzea. Etienne fit rapidement fortune, et devint grand trésorier de la Valachie. Son fils Alexandre épousa la fille de Barbu Vacaresco qui, en 1822, avait même aspiré au trône. Georges de Bellio était le fils cadet d'Alexandre. Il avait trois frères, Etienne, Barbu et Constantin. Les deux aînés de la famille restèrent dans le pays, s'occupant de leurs propriétés et de politique. Le second fut ministre sous le règne d'Alexandre Couza et se fit bâtir, à Urlatzi, vers la fin de sa vie, une belle maison de campagne dont l'architecture, inspirée de l'ancien art roumain, témoigne d'un goût raffiné [10].

Georges de Bellio passa ses premières années dans la maison paternelle de Bucarest. On y voyait d'imposants portraits de famille, dus à des peintres tels le Serbe Pavel Giurcovits, qui travailla à Bucarest vers 1824. Il n'y manquait pas l'effigie de l'ancien hospodar Jean Caragea, qui avait été le protecteur de la famille. Œuvre d'un modeste artisan, une autre toile représentait Alexandre Bellio, sa femme Irina ainsi que leurs quatre enfants [11]. Le goût de l'art n'était pas d'ailleurs chose inconnue à Bucarest. Parmi les grands boyards il y avait alors Philippe Linche, qui possédait une riche collection de tableaux et de miniatures, dont les vestiges sont arrivés jusqu'à nous [12]. Des fouilles entreprises par des archéologues amateurs ou bien le hasard avaient fait surgir quelques sculptures antiques, d'anciennes monnaies. La découverte, en 1838, du célèbre trésor de Pétrossa [13] fut un événement considérable. On déposa ces merveilleuses pièces d'orfèvrerie barbare au musée qui venait d'être ouvert près du collège de Saint-Sabbas, dont Georges de Bellio a très probablement suivi les cours. Quant aux fresques des vieilles églises, on n'y songeait pas encore. L'art moderne était representé par des portraits de famille et par les toiles historiques de Lecca et de Wallenstein. Charles Popp de Szathmary, aquarelliste romantique épris de voyages et d'élégances mondaines, commença sa carrière bucarestoise en 1834 [14]. C'est à la même époque que des dessinateurs français nous ont laissé des images précieuses de ce monde en pleine voie de transformation. Charles Doussault [15], qui travailla à Bucarest en 1843–1844, à la cour du prince Georges Bibesco, fréquenta aussi la famille Bellio. Un dessin à la mine de plomb, signé de son nom et exécuté à Bucarest, représente les frères Georges et Constantin Bellio [16]. Georges est debout, appuyé au dossier de la chaise sur laquelle est assis son frère. On reconnaît son regard doux et rêveur dans sa figure encore enfantine. Mais cette rencontre avec Doussault laissa à Georges de Bellio un souvenir autrement significatif



*Georges de Bellio.* Photographie. Vers 1865.

que son portrait de jeunesse, car l'artiste français pourrait avoir été aussi son maître de dessin. On a conservé un dessin signé « Georges Bellio » et daté 1844, représentant des soldats roumains, qui n'est que la copie d'une aquarelle de Doussault [17]. De Bellio gardera d'ailleurs jusqu'à la fin de sa vie ce goût pour le dessin, art qu'il pratiquait peut-être aussi en vue de ses études médicales [18]. Une étroite amitié lia de bonne heure les frères Georges et Constantin. Après 1851 ils abandonnèrent l'administration de leur fortune à leur aîné Barbu, pour s'établir à Paris [19]. En 1863 ils habitaient ensemble, rue Grange Batellière. C'est ici que naquit Victorine, l'enfant de Georges de Bellio et de Catherine Rose Guillemet [20]. Ensuite les rapports des deux frères semblent s'être refroidis. Dans une chambre d'hôtel, fatigué par une vie qu'il finit par trouver inutile et monotone, Constantin se suicida [21]. Georges, lui, avait ses recherches et sa passion pour l'art. Nous savons très peu de choses sur sa jeunesse passée à Paris sous le second Empire. Adepte de l'homéopathie, il pratiquait la médecine en dilettante, pour son plaisir et au profit de ses amis. Il s'adonnait aussi à des recherches portant sur des sujets variés, qui ont laissé quelques traces dans ses notes manuscrites. Une de celles-ci, retrouvée par hasard, étudie les effets du hachich. De Bellio s'intéressait aussi aux procédés employés dans les divers domaines touchant à ses préoccupations d'amateur, la reliure des livres, la conservation des estampes, la photographie [22].

Les origines de sa collection restent encore obscures. Ce que nous savons positivement c'est qu'en 1864 il participa à la vente de l'atelier Delacroix, en se faisant adjuger une copie du maître d'après Rubens (II, 21)* et une *Etude de chevaux* (II, 23). On le rencontrait souvent chez les antiquaires ou assistant aux enchères à l'Hôtel Drouot [23]. En 1871 il achetait ainsi un buste de jeune femme par Lucca della Robbia, chez Eugène Vinot, 7 Quai Malquais. Du 8 au 16 décembre 1873 il assistait à la vente de Bouvier d'Amiens, pour s'offrir une grisaille italienne du XVII^e siècle, puis c'était un plat rond « à sujets mythologiques entrecoupés de cariatides et de mascarons » (25 février 1875), que suivaient une « boite en argent repoussé Louis XIII » (25 février 1878) et un « petit masque japonais ancien en bois » (14 février 1879). Pour avoir un lustre hollandais qu'on n'avait pu faire passer à une vente trop chargée, il proposa à l'expert Rif de lui acheter l'objet à l'amiable « en lui demandant d'y joindre pardessus le marché une coupe ronde à lobes de cuivre repoussé et doré, travail persan » (25 janvier 1875). Nous n'avons que très peu de renseignements sur ses premiers achats de tableaux. Avant sa rencontre avec les impressionnistes, le 14 mars 1874, de Bellio payait 299 francs pour un petit tableau de Théodule Ribot, le disciple attardé des Espagnols (III, 19).

Si à l'exposition impressionniste de 1876 les seuls amateurs qui prêtèrent des tableaux de Claude Monet furent Chocquet et, surtout, Faure [24], à celle de 1877 les prêteurs devinrent plus nombreux. Des 29 peintures exposées par Monet 10 appartenaient à « M. H. », initiales qui cachaient le nom de Hoschedé, chez lequel l'artiste avait passé une partie de l'été, l'année précédente, à Montgeron. Gustave Caillebotte, Edouard Manet et Théodore Duret prêtèrent aussi des toiles du peintre. Parmi les amateurs de Monet fit son apparition à cette occasion celui qui sera pendant

* Nous avons renvoyé aux annexes tout renseignement sur la correspondance *(Annexe I)* et la collection *(Annexes II* et *III)* de G. de Bellio ainsi que sur les tableaux impressionnistes existant dans des collections roumaines avant 1890 *(Annexe IV)*. Les chiffres donnés entre paranthèses dans le texte et dans les notes renvoient aux annexes.

quelque temps son plus sûr et presque unique appui, Georges de Bellio. Dans le catalogue de l'exposition [25] figurent trois tableaux de Monet appartenant à ce nouvel ami des impressionnistes: *Les Tuileries* (II, 65), *Le Parc Monceau* (II, 75) et *Le Pont de Rome, gare Saint-Lazare* (II, 66).

Georges de Bellio connaissait les impressionnistes depuis peu. Un autoportrait de Renoir (II, 114), peint vers 1875, avait été acheté par le collectionneur roumain non pas directement à l'artiste, mais par l'entremise de Chocquet. Celui-ci, ayant trouvé la toile dans l'atelier de Renoir, en aurait obtenu pour son ami la somme de 1000 francs, considérable à l'époque et que Vollard paraît toutefois avoir exagérée dans ses souvenirs. Chocquet avait rencontré Renoir et Cézanne en 1875 [26]. Il est possible que Georges Bibesco, apparenté à G. de Bellio et ami de Frédéric Bazille et de Renoir [27] ait contribué aussi à l'établissement des relations entre de Bellio et les impressionnistes. Renoir avait peint en 1868 le plafond de l'hôtel Bibesco à Paris [28]. Georges Bibesco, qui possédait aussi des tableaux de Renoir, aida l'artiste pendant les événements de 1870 [29]. C'est lui qui avait amené pour la première fois le peintre à la Grenouillère, endroit que les toiles de Renoir et de Monet rendront célèbre [30].

De Bellio acheta à Berthe Morisot trois de ses toiles exposées en 1876: *Au Bal* (II, 98), *Déjeuner sur l'herbe* (III, 12) et *Un Percher de blanchisseuses* (II, 99), ce qui paraît prouver qu'il était allé voir la deuxième exposition impressionniste. Ne se souciant guère des attaques que la presse avait cru devoir déchaîner contre « ces cinq ou six aliénés dont une femme », comme les appelait Albert Wolff [31], aux tableaux achetés précédemment de Bellio joignit bientôt un quatrième, le *Paris vu des hauteurs du Trocadéro* (II, 97). Il y a lieu de croire que l'amateur roumain rencontra ses futurs amis en 1876 [32]. Monet écrira lui-même à de Bellio le 15 janvier 1878: « Vous avez déjà tant fait pour me tirer de l'embarras où je suis depuis deux années. . . » (I, 8). Il faut donc exclure la légende suivant laquelle Georges de Bellio se serait rendu acquéreur du fameux tableau *Impression, soleil levant*, à la première exposition du groupe, en 1874. Des recherches récentes ont prouvé d'ailleurs que de Bellio ne possédait pas le tableau exposé sous ce titre en 1874, mais une variante qui a figuré à la quatrième exposition impressionniste, en 1879 (II, 68).

Avant d'aller à Montgéron, chez les Hoschedé, Claude Monet avait reçu à Argenteuil la visite de Georges de Bellio, amené, à ce qu'il paraît, par un certain Collot, ami du peintre (I, 1). Le 4 février 1876 Monet s'était adressé à Victor Chocquet, en l'invitant à déjeuner avec Cézanne, sans doute pour lui montrer ses tableaux [33]. Le peintre invita ensuite de Bellio, par une courte lettre, datée du 7 juin, dont le ton prouve que leurs relations étaient toutes récentes: « Cher Monsieur, je serais bien désireux de vous faire voir mes dernières toiles (vues de Paris). Si vous pouviez disposer de quelques heures et venir cette semaine, ce serait très aimable à vous. Entendez-vous donc avec l'ami Collot et prévenez-moi par un mot du jour de votre visite » (I, 1). Trois semaines après, le 20 juin, de Bellio était de nouveau appelé par l'artiste: « Depuis votre visite j'ai beaucoup travaillé. J'ai toute une série de choses nouvelles, assez intéressantes je crois. Vous avez une toile à choisir d'abord et si vous voulez en outre vous laisser séduire par quelques autres toiles, ce serait bien le moment, car je me trouve encore une fois brutalement interrompu de ma besogne par une maudite question d'argent» (I, 2). De Bellio acheta à cette occasion ou possédait déjà un paysage de Monet dont fait mention une autre lettre écrite probablement après cette visite: « Je n'ai pas osé vous le dire hier craignant d'abuser de votre obligeance, mais je suis dans une gêne extrême sans un sou vaillant et ne sachant où en trouver sur le champ. J'ai passé ma journée

Edouard Manet: *Berthe Morisot à l'éventail.* Vers 1872. Prêté par G. de Bellio à l'Exposition Manet en 1884. (Musée du Louvre).

d'hier sans réussir à rien. C'est donc encore à vous que je m'adresse vous priant d'excuser tant d'indiscrétion. Deux esquisses dans le genre et la dimension de votre *Pont*, pour 150 frs. les deux, vous séduiraient-elles? [Avec] cela de mon côté je [me] tirerais bien d'affaire pour le moment » (I, 3). Il s'agissait peut-être du *Pont d'Argenteuil* qui se trouvait dans la collection de Georges de Bellio (II, 77). Le visiteur avait payé un tableau sans l'emporter d'ailleurs, mais il choisira bientôt *Les Tuileries* et le *Parc Monceau* exposés en 1877. La détresse du peintre allait augmentant, car le mois suivant, le 25 juillet, de Bellio recevait une nouvelle missive: « C'est le cœur navré que je vous écris pour vous prier, si vous avez un moment pour cela, de venir choisir les deux esquisses que vous avez bien voulu m'acheter et me payer d'avance. Je ne puis me tirer d'affaire, les créanciers se montrent intraitables et, à moins d'une apparition subite de riches amateurs, nous allons être expulsés de cette gentille petite maison où je pouvais vivre modestement et où je pouvais si bien travailler. Je ne sais ce qui va nous arriver... J'étais pourtant plein d'ardeur et j'avais tant de projets » (I, 4).

Au cours de l'hiver 1876—1877 Monet passera plusieurs mois à Paris, occupé à peindre sa première « série », celle de la Gare Saint-Lazare, dont sept variantes furent présentées à la troisième exposition impressionniste. De Bellio avait acheté, avant l'ouverture de l'exposition, une de ces variantes, *Le Pont de l'Europe* (II, 66). C'est peut-être le tableau auquel fait allusion une lettre de Monet du 6 mars 1877: « J'ai une grosse somme à payer pour demain et si vous voulez me rendre service ce serait de me parfaire le prix du *Chemin de fer* que vous avez choisi, soit avec ce que vous m'avez avancé, 200 frs. » (I, 5). Deux autres variantes de la même série entrèrent plus tard dans sa collection (II, 79 et 94), sans compter un tableau à sujet analogue, *Le Train dans la neige* (II, 67). Sous le ton suppliant de l'artiste on sent déjà percer son impatience si justifiée d'ailleurs, de vendre ses œuvres à des prix qu'il jugeait insuffisants: « Je vous oblige toujours à me payer à l'avance, mais je vends si bon marché que je n'arrive pas à joindre les bouts » (I, 5).

L'exposition de 1877, accueillie avec moins d'hostilité que les deux précédentes, fut loin d'apporter un bénéfice. Prévoyent ce résultat, Monet s'abstint de participer aux enchères organisées par ses amis après la fermeture de l'exposition. Sa situation demeurait des plus précaires, ce qui l'obligeait souvent à faire appel à de Bellio, car ses créanciers d'Argenteuil ne lui donnaient point de trêve: « Je suis on ne peut plus malheureux, je vais être vendu au moment où j'espérais arranger mes affaires. Une fois sur le pavé et dépourvu de tout, il ne me restera qu'une chose à faire: accepter un emploi quel qu'il soit. Ce sera un coup terrible pour moi. Je ne puis y croire et je tente mon dernier effort. Avec cinq cent francs je sauve la situation. Il me reste environ, tant chez moi que chez M. S., vingt-cinq toiles. Je vous les donne à ce prix. En faisant cela, vous me sauverez » (I, 6). A bout de forces Monet en était donc arrivé à offrir ses tableaux pour 20 francs la pièce, afin de ne pas être contraint à renoncer à la peinture. Durand-Ruel se rappelait avoir acheté lui aussi cinq toiles de Monet qu'un courtier lui avait offertes pour 100 francs [34]. Les prix des impressionnistes descendaient à des cotes invraisemblables. Vers la même époque les tableaux de Pissarro se vendaient couramment 50 francs [35]. En 1878 Pissarro et même Cézanne, temporairement en froid avec son père, pensaient sérieusement à chercher un emploi quelconque pour pouvoir gagner leur existence [36]. Les peintres circulaient, leurs toiles sous le bras, reçus avec indifférence par les amateurs. Clémenceau raconte que Monet, qui présentait au chanteur Faure une marine, fut refusé par celui-ci et invité à apporter une autre fois « de la peinture » [37]. Conseillé par des connaisseurs avisés comme Duret et Durand-

Edouard Manet: *Portrait de femme au fichu noir*. 1878. Acheté par G. de Bellio à la vente de l'atelier Manet en 1884. (Art Institute, Chicago).

Ruel, Faure était pourtant un des acheteurs les plus assidus de la nouvelle peinture.

Dans ces moments difficiles l'aide de quelques amateurs, de Bellio, Chocquet, Murer, était le seul espoir des artistes. «Mais ces amateurs-là constituaient une telle exception, que c'étaient toujours les mêmes qu'on allait taper», se rappellera plus tard Renoir. «Toutes les fois que l'un de nous avait un besoin urgent de 200 francs il courait au Café Riche, à l'heure du déjeuner. On était certain d'y trouver M. de Bellio, lequel achetait, sans même le regarder, le tableau qu'on lui portait» [38]. Toutefois, dans une lettre du 24 décembre 1877, Monet parlait d'un tableau que de Bellio avait accepté «un peu sans le vouloir» et que le peintre avait retenu pour y faire des retouches (I, 7). Après s'être installé à Vétheuil, il venait aussi au Café Riche, pour y rencontrer de Bellio, auquel il adressait, dans les premiers mois de 1878, ce touchant appel: «N'ayant pas reçu ce matin de réponse à ma lettre, j'ai dû venir en toute hâte pour vous supplier de ne pas m'abandonner, mais je n'ai pas le courage de me présenter devant vous au café. Je suis plus à plaindre que vous ne le supposez, et bien malheureux. Ne me refusez donc pas, car il me faut retourner de suite à Vétheuil, autrement je perds tout courage et il ne me reste plus qu'à renoncer à une existence intolérable» (I, 11).

Monet réussit à quitter Argenteuil grâce à l'aide d'Edouard Manet qui lui avait acheté des tableaux pour 1000 francs [39]. Le 15 janvier 1878 le peintre priait de Bellio de lui avancer la petite somme qui lui manquait encore pour pouvoir déménager. Cette fois la prière venait aussi de la femme du peintre, Camille, qui attendait un enfant: «Vous savez la position de ma femme. Faites donc un dernier effort et je ne serai pas le seul à vous en être reconnaissant» (I, 8). Le second fils de Monet naquit en mars 1878 [40]. Le 12 mars le peintre venait «bien timidement» demander à de Bellio une avance de quelques louis (I, 9). En mai les difficultés pécuniaires de l'artiste étaient plus harcelantes que jamais: «Ce n'est pas parce que vous avez eu la gracieuseté de me dire que vous aviez toujours un louis à ma disposition que je viens vous le demander...» (I, 10). L'année 1878 finissait dans l'amertume et la pauvreté: «Je commence à ne plus être un débutant et il est triste d'être à mon âge dans une telle situation, toujours obligé de demander, de solliciter une affaire. Je revis doublement mon infortune en ce moment de l'année, et 79 va commencer comme cette année a fini, bien tristement pour les miens surtout, auxquels je ne puis faire le plus modeste présent» (I, 12).

1879 allait être en effet l'année la plus triste de la vie de Monet. C'est probablement au début de cette année que Monet offrait d'autres toiles à de Bellio: «Je viens vous proposer une affaire, trois toiles que je vous laisserai pour 200 francs, dont l'une, *Le Dégel*, est une des bonnes toiles que j'ai rapportées. Je vous les laisserai même pour 150 francs s'il le faut» (I, 13). Le 18 février le peintre avait vendu à de Bellio une des variantes de la Gare Saint-Lazare pour 63 francs (I, 14). En mars les embarras d'argent se faisaient de nouveau sentir: «Je suis absolument écœuré et démoralisé de cette existence que je mène depuis si longtemps. Quand on en est là à mon âge, il n'y a plus rien à espérer. Malheureux nous sommes, malheureux nous resterons» (I, 15). En proie à son désespoir, l'artiste ne trouvait plus la force de travailler: «J'apprends que mes amis font une nouvelle exposition cette année. Je dois renoncer à y prendre part, n'ayant rien fait qui vaille la peine d'être exposé». C'était la quatrième exposition des impressionnistes, ouverte un mois plus tard, le 10 avril [41]. Monet y participa toutefois, grâce au dévoué Caillebotte qui se substitua à son ami resté à Vétheuil [42]. Des 29 toiles de Monet réunies par Caillebotte pour cette exposition, 6 furent prêtées par Georges de Bellio: *La Rue Montorgueil, fête du 30 juin* (II, 74), *Effet de brouillard, impression* (II, 68), *Parc Monceau* (II, 75),

Edouard Manet: *La Femme à la jarretière*. 1878. Acheté par G. de Bellio à l'Exposition des œuvres nouvelles d'Edouard Manet en 1880. (Musée d'Ordrupgaard).

*Coucher de soleil, Paysage d'hiver* et *Le Petit bras à Vétheuil.*

La femme de Monet mourut au commencement de septembre, laissant l'artiste lutter seul contre l'infortune. « Quelle triste situation que la mienne, seul au monde, avec deux enfants, sans ressources, sans un sou devant moi et que vais-je devenir si quelques amis comme vous ne me viennent un peu en aide », écrivait-il à de Bellio (I, 16). Le jour suivant le peintre pria son ami de retirer du Mont de Piété un médaillon de Camille : « C'est le seul souvenir que ma femme avait pu conserver et je voudrais le lui mettre au cou avant de partir » (I, 17). Rien ne paraissait présager un proche changement dans le sort de Monet. À l'exception de Pissarro et de Caillebotte les peintres s'attendaient à la dissolution du groupe impressionniste. En 1879 Renoir renonça à exposer avec ses amis et envoya au Salon deux portraits qui jouirent d'un accueil favorable [43]. Monet suivit en 1880 l'exemple de Renoir [44]. Georges Petit, le concurrent de Durand-Ruel, commençait à s'intéresser aux impressionnistes. En janvier 1880 Petit avait été à Vétheuil où il acheta trois tableaux de Monet, à des prix sensiblement supérieurs à ceux qu'on payait habituellement au peintre, 500 francs pour une nature morte et 600 pour deux paysages. Heureux et décidé à profiter de cette chance, Monet fit part de l'événement à de Bellio, son amateur le plus fidèle, en ajoutant qu'à l'avenir il entendait vendre ses tableaux plus cher, pour ne pas gâter les prix, ainsi que le lui avait conseillé Petit :

« Il me coûte d'être obligé de vous dire cela à vous, qui avez toujours été si obligeant pour moi, mais vous comprendrez vous-même qu'au prix où je vous vendais mes toiles il me faudrait quatre mains pour arriver à gagner ma vie et à payer les toiles et les couleurs. Vous avez une assez jolie collection de mes toiles pour que dans l'avenir vous m'en achetiez un peu moins, mais me les payiez un peu plus. Vous serez du reste toujours le premier à qui je montrerai mes toiles, car je n'oublierai pas toutes les fois où vous m'avez tiré d'embarras. Je ne pouvais vous refuser l'autre jour, de vous vendre cette vue de Vétheuil pour 150 frs. et ne le regrette pas, quoique j'ai souffert en moi-même de voir la meilleure et la plus importante de mes toiles vendue à si bas prix. Je regrette seulement que la personne présente ait surpris ce prix. Il s'en est suivi pour moi l'aveu de mes prix habituels, mais tout cela n'est rien si, comme je l'espère, M. Petit veut bien me donner un coup d'épaule. Nous avons eu ici une débâcle terrible et naturellement j'ai essayé d'en faire quelque chose que je vous ferai voir à mon prochain voyage » (I, 18).

Cette lettre confiante et presque joyeuse clôt une époque de la vie de Monet, la plus douloureuse sans doute, mais aussi celle où il atteignit l'apogée de sa création. Georges de Bellio, qui en fut le témoin pendant ces années difficiles, à partir de 1876, restera toujours son ami, mais achètera moins ses toiles. Il ne faut pas attribuer sa réserve exclusivement aux prix plus élevés que demandera dorénavant le peintre. D'ailleurs, une lettre du 21 juillet 1880 nous apprend que de Bellio devait encore de l'argent à Monet, sans doute pour quelque nouvel achat (I, 19). C'est le payement d'une dette qu'exigeait maintenant l'artiste, qui venait d'atteindre un certain équilibre matériel, et non plus l'aide du protecteur tant de fois sollicité. Un peu plus tard, le 25 août, de Bellio lui envoyait encore de l'argent (I,20). En octobre l'artiste lui apportait deux tableaux ainsi que « pas mal de choses, de nouvelles choses », peut-être quelques-unes des études qu'il venait de peindre au bord de la mer (I, 21). Les deux marines de Monet que nous savons avoir fait partie de sa collection pourraient dater de cette époque (II, 88–89).

Ce sont parmi les derniers achats que de Bellio fit à Monet. Comme on le verra, le collectionneur n'approuvera pas les expériences post-impressionnistes de Monet et de Pissarro. La plupart des œuvres de Monet qu'il possédait étaient antérieures

à 1880, comme la presque totalité de ses autres tableaux impressionnistes. Il fut un des premiers à s'intéresser à l'art de Berthe Morisot, en lui achetant des tableaux en 1876. Lors de l'exposition de 1877, trois tableaux de Sisley, *Scieur de long* (III, 20), *Rue de village* (II, 135) et *Les Gressets, village aux environs de Paris* (III, 21), lui appartenaient. Il avait sans doute commencé à collectionner de bonne heure les paysages de Pissarro, dont il possédait plusieurs œuvres de jeunesse. En 1878 l'artiste lui demandait des médicaments pour sa femme [45]. Toujours préoccupé par l'état de santé de sa nombreuse famille, Pissarro fera souvent appel aux services de son ami (I, 26—29). Il avait d'ailleurs lui-même des connaissances médicales et une préférence marquée pour l'homéopathie (I, 26).

Les relations du collectionneur avec Renoir avaient bientôt pris la tournure amicale que reflètent deux lettres du peintre datant d'environ 1878. De sa façon aimable et familière Renoir demande à son ami de lui avancer, pour un bref délai, le montant de son loyer (I, 32—33). En janvier 1879 le docteur Gachet, qui soignait Margot, un des modèles préférés de Renoir, ayant subi un accident, le peintre appela de Bellio qui, constatant qu'un rétablissement de la jeune fille n'était plus à espérer, lui prescrit un de ses médicaments homéopathiques, pour lui donner l'illusion qu'elle allait guérir. De Bellio, qui avait rencontré plusieurs fois Margot, lors de ses visites à l'atelier de la rue Saint-Georges, possédait, semble-t-il, une « tête » peinte d'après elle par Renoir [46].

A 1878 au moins remontent aussi les relations de Georges de Bellio avec Manet, qu'il recommanda à son neveu Jean Campineano [47] pour faire le portrait de Lise, la fille de celui-ci. On a affirmé parfois que ce portrait (IV, 1) représentait Victorine, la fille de Georges de Bellio, et non pas Lise Campineano, ce qui est évidemment une erreur. Le portrait de la petite Lise marque une date, non seulement dans les rapports de Georges de Bellio avec Manet, mais aussi dans l'histoire du goût en Roumanie. C'est probablement la première toile impressionniste qui pénétra dans une collection de Bucarest. Jean Campineano reçut de son parent ou bien acheta lui-même d'autres tableaux modernes, un paysage de Claude Monet, *Le Parc Monceau* (IV, 5), version différente de celle que possédait de Bellio, et un Pissarro, *Le Charpentier* (IV, 8), daté 1874. En 1882 Claymoor, le chroniqueur mondain du journal *L'Indépendance roumaine*, trouvait le tableau de Manet « délicieux » et déclarait le salon des Campineano, où d'autres œuvres de ce qu'il appelait alors « l'école réaliste » pouvaient être vues également, « un petit musée » [48]. Dans le

*Lise Campineano.* Photographie. Vers 1878.

Edouard Manet: *Portrait de Lise Campineano.* 1878. Ancienne collection Jean Campineano. (Collection William Rockhill Nelson, Gallery of Art, Kansas City).

salon d'Étienne Bellio on vit bientôt un tableau de Monet d'une importance exceptionnelle, la réplique de *La Dame à la robe verte* (IV, 2), que celui-ci reçut de son frère, pour le donner, plus tard, au docteur Nicolas Maldaresco.

Une troisième variante du *Parc Monceau* (IV, 6) entra dans la collection d'Alexandre Bellio, le fils d'Étienne. Elevé à Paris avant 1880, auprès de son oncle, Alexandre Bellio fut lui aussi un passionné collectionneur et numismate [49]. Parmi les tableaux français qu'il possédait et qui furent vendus par ses héritiers vers 1930, on comptait, en outre, deux paysages de Monet (IV, 3—4), un Sisley (IV, 10) et un Pissarro (IV, 8). En 1882 Jean Alecsandri, le frère du poète, fréquentait la galerie Durand-Ruel et connaissait personnellement Pissarro, auquel il donnait des nouvelles de son ami de Bellio qui se trouvait alors à Bucarest (I, 26). La femme du général Arion, appartenant à la famille du collectionneur, achètera enfin, en 1888, une toile de Pissarro (IV, 9). Grâce à Georges de Bellio la peinture impressionniste gagnait ainsi ses premiers adeptes parmi les amateurs d'art roumains [50].

Vivant la plupart du temps à Paris, de Bellio n'entreprit que de rares voyages en Roumanie, où il comptait de nombreux amis et avait acquis une solide réputation de connaisseur. L'illustre historien et homme politique Michel Kogalniceano, passionné amateur d'art lui-même, le consultait sur les tableaux qu'il voulait acheter. En 1878, c'étaient « deux ravissants Boucher », puis un troisième, que de Bellio

Claude Monet: *Le Parc Monceau*. 1875. Ancienne collection Jean Campineano.

Claude Monet: *La Dame à la robe verte.* 1866. Ancienne collection Etienne Bellio. (Musée d'Art de Roumanie). Cliché Sorin Radu.

Claude Monet: *Les Tuileries*. 1876. Prêté par G. de Bellio à la 3e exposition impressionniste en 1877. (Musée Marmottan).

lui recommandait, tout en montrant son propre enthousiasme pour l'art du peintre, « évocation de cette société légère, dissolue et pourtant si charmante » (I, 40—41). Sur des feuillets soigneusement écrits, de Bellio avait noté les noms et les adresses d'autres amis de Bucarest [51]. On y rencontre celui de Théodore Aman, le peintre lié, par sa femme surtout, à la vie mondaine de la capitale. Aman qui, par ses petits tableaux de genre, rappelle parfois De Nittis, recevait la revue *La Vie moderne* [52] de l'éditeur Charpentier et connaissait assez de Bellio pour lui écrire au sujet d'une invention qu'il se proposait de perfectionner [53]. Mais Nicolas Grigoresco fut, parmi les artistes roumains, celui auquel de Bellio montra surtout son amitié. En 1876, à l'occasion d'un de ses voyages en France, Grigoresco choisit son domicile parisien sous le même toit que de Bellio, en occupant un des ateliers de peintre qui existent encore au n° 1 du Boulevard de Clichy [54]. Au Salon de 1877 le peintre roumain exposa, sous le pseudonyme « N. Dio », une superbe *Tête de juif* de la collection de Georges de Bellio (II, 44), qui possédait aussi une petite étude du maître roumain, aujourd'hui au Musée Marmottan (III, 7). Plus remarquable est le fait que Grigoresco fit le portrait du collectionneur qui, ami de Renoir et de Manet, ne posa, après l'ancien dessin de Doussault, que deux fois: pour cette image si vivante due à son compatriote (II, 43) et plus tard, devant Boldini (II, 1).

Il est hors de doute que de Bellio, toujours prêt à vanter le talent des peintres qu'il admirait, montra à Grigoresco ses récentes acquisitions et même qu'il l'engagea à visiter l'exposition des impressionnistes. Comme celle de 1876 avait fermé ses portes au moment de l'arrivée du peintre roumain à Paris, Grigoresco eut l'occasion de voir la suivante, de 1877. Adepte du plein-air, camarade de Renoir à l'Ecole des Beaux-Arts [55], participant à la vie artistique parisienne de 1862 à 1869, Grigoresco était au courant de la nouvelle peinture. Bien plus, par ses recherches personnelles, parallèles à celles des impressionnistes, il était un véritable pionnier de l'art moderne. Cette rencontre avec les impressionnistes contribua néanmoins à éclaircir sa palette et à augmenter la liberté de sa touche, en favorisant ainsi l'épanouissement de son art.

Les rapports de Jean Andreesco avec Georges de Bellio ne sont attestés directement par aucun document. Avec une surprenante rapidité, sa formation d'autodidacte, si profondément influencée par Grigoresco, l'avait amené jusqu'au seuil de l'impressionnisme quand, au commencement de 1879, les subsides procurés par quelques admirateurs permirent au

Claude Monet: *Le Pont de l'Europe*. 1876. Prêté par G. de Bellio à la 3e exposition impressionniste en 1877. (Musée Marmottan).

Claude Monet: *La Rue Montorgueil, fête du 30 juin.* 1878. Prêté par G. de Bellio à la 4e exposition impressionniste en 1879. (Musée de Rouen).

Camille Pissarro: *Rue de l'Hermitage, Pontoise.* 1874. Ancienne collection G. de Bellio.

Camille Pissarro: *Le Charpentier*. 1874. Ancienne collection Jean Campineano. (Collection de Mme Hélène Dona, Bucarest). Cliché Sorin Radu.

Camille Pissarro: *Le Chemin montant à l'Hermitage*. 1875. Ancienne collection G. de Bellio. (Musée des Beaux-Arts, Brooklyn).

jeune artiste de se rendre à Paris. Alexandre Bellio, auquel Andreesco s'était adressé aussi [56], fut un des premiers à apprécier son art, dans sa collection le peintre étant représenté par de nombreux tableaux [57]. Les conseils de son amateur de Bucarest, ainsi que l'exemple de Grigoresco, qui en 1879 se trouvait de nouveau à Paris, facilitèrent sans doute la rencontre d'Andreesco avec Georges de Bellio. Son séjour en France, qui coïncida avec les expositions impressionnistes de 1879, 1880 et 1881, lui offrit les éléments d'un goût particulièrement favorable à son développement. On a depuis longtemps remarqué ses affinités avec Sisley et Pissarro [58]. Sans être à proprement parler impressionniste [59], sa vision l'apparentait à la famille d'esprits qui avait trouvé dans la collection de Georges de Bellio une de ses images les plus complètes.

Le groupe impressionniste, quoique sensiblement diminué, dans ses expositions de 1880 et 1881, par l'absence de Monet, de Renoir et de Sisley [60], faisait de lents progrès dans la faveur du public et de la cri-

Pierre-Auguste Renoir: *Autoportrait.* Vers 1875. Ancienne collection G. de Bellio.

tique. Ces deux expositions furent dominées par Degas et Pissarro. Un ami de celui-ci, Paul Gauguin, exposa en 1880 des paysages, une nature morte et une sculpture. L'année suivante, une autre nature morte de Gauguin, *Fleurs et tapis* (III, 3),

appartenait à de Bellio. Degas avait prêté lui aussi un tableau du même artiste [61]. Ayant réussi à sortir de la crise par laquelle il était passé depuis 1873, Durand-Ruel avait repris ses achats [62]. Pendant quelques années il permit ainsi aux peintres qu'il soutenait de travailler sous de meilleurs auspices, ce qui les rendit moins dépendants des amateurs.

En 1882 les impressionnistes reparurent au complet à leur septième exposition, à part Degas [63]. Le 3 avril Pissarro informait de Bellio, qui se trouvait alors à Bucarest, sur cette importante manifestation du groupe, qu'il considérait supérieure aux précédentes : « c'est la première fois que nous n'avons pas de trop fortes taches à déplorer ». Il insistait sur les marines et les paysages de Monet, « d'un accent nouveau, . . . d'un faire plus curieux que jamais », tout en n'oubliant pas les nombreux envois de Renoir et de Berthe Morisot, ainsi que les toiles de Sisley « d'une saveur toute anglaise ». Pissarro aurait voulu savoir l'opinion de son ami, qu'il espérait favorable (I,26). Ce n'était donc pas simplement le besoin de placer leurs toiles qui faisait rechercher aux artistes la compagnie de cet amateur dont ils estimaient le goût. La fonction que remplira de Bellio auprès de ses amis, dans les années qui suivront, sera plutôt celle d'un conseiller, qu'ils tenaient au courant de leurs projets, de leurs difficultés et de leurs espérances.

Pendant ces années de Bellio acheta plusieurs œuvres de Manet, qui commençait alors, grâce aussi à sa participation au Salon, à s'imposer même dans les milieux académiques. A l'exposition de ses œuvres, organisée en 1880 dans la galerie de *La Vie moderne*, il y avait dix peintures à l'huile et quinze pastels [64], dont un, que le peintre avait nommé *La Toilette*, fut remarqué par Huysmans [65]. Le tableau, connu plus tard sous le titre de *La Femme à la jarretière* (II, 151), fut acheté par de Bellio. Ainsi que les docteurs Siredey, Marjolin et Verneuil, de Bellio soigna Manet pendant sa dernière maladie [66]. Après la mort du peintre, la veuve de Manet lui offrit un portrait de Berthe Morisot (III, 8). Il fut aussi, avec Duret, Zola, Mallarmé, Gauguin, Nadar et Fantin-Latour, parmi ceux qui prêtèrent des œuvres à l'exposition posthume de Manet organisée à l'Ecole des Beaux-Arts [67]. Episode remarquable dans l'histoire du goût, la vente de l'atelier Manet (4 et 5 février 1884) prit l'aspect d'une véritable bataille entre les admirateurs de l'artiste et ses adversaires du camp académique. Albert Wolff rendit compte de l'événement à ses lecteurs du *Figaro*, avec sa malveillance habituelle : « Cette vente a été l'une des plus charmantes folies de ce temps: j'étais là pendant une heure, contemplant, non sans inquiétude, ce flot d'amis, de passionnés et de spéculateurs, qui s'arrachaient non seulement les ouvrages où le talent de Manet éclate triomphant, mais encore les choses les plus insignifiantes, comme valeur d'argent, comme valeur d'art. Des portraits au pastel, à moitié effacés à force d'avoir moisi dans l'atelier, ont atteint des prix relativement insensés » [68]. Un autre journaliste du *Figaro* nous renseigne sur « le clan du plein-air » qui participait à la vente : « C'était plaisir de voir MM. Hecht, Faure, Caillebotte, de Bellio, Leenhof, Chabrier, Henri Guérard, Antonin Proust, Théodore Duret, souffler à pleins poumons sur le feu des enchères. . . Ils ont donc chauffé la vente, acheté beaucoup et fait acheter » [69]. De Bellio acheta lui-même deux peintures, *Buste de femme* (III, 9) et *Portrait de femme au fichu noir* (III, 10), ainsi qu'un pastel, *Méry Laurent au carlin* (II, 153).

En 1882, quand, grâce à son ami Antonin Proust, Manet avait reçu enfin la légion d'honneur, de Bellio fut d'avis qu'on aurait dû décorer aussi Monet, Degas, Sisley, Renoir et Cézanne [70]. Claude Monet n'oubliait pas son ami, qu'il appelait maintenant simplement « mon cher Bellio ». En septembre 1883, étant à Giverny, il s'excusait de n'avoir pu venir le voir et lui demandait de ses nouvelles (I, 22). Le

*Victorine de Bellio.* Photographie. Vers 1890.

16 décembre, à la veille du voyage qu'il fit avec Renoir en Italie, Monet le priait d'examiner un malade, le neveu de Billecoq, l'ancien consul français à Bucarest (I, 23). En février, de Bellio lui avait prêté quelques toiles pour son exposition organisée par Durand-Ruel [71]. L'artiste fut mécontent de la manière dont celui-ci présenta ses tableaux, dans une salle mal éclairée. Le silence de la presse l'inquiétait, car il pouvait amener un refroidissement des acheteurs: « vous avouerez que s'il ne nous faut compter que sur les gens de goût ce sera long et il vaudrait mieux renoncer à la lutte » [72]. Il redoutait surtout une nouvelle baisse des prix et insistait pour que Durand-Ruel veillât à les maintenir. Vers la fin de 1884 il apprit par Pissarro qu'on avait vendu quelques-unes de ses toiles à bas prix. Monet en instruisit Durand-Ruel, d'autant plus étonné qu'il n'avait vendu « aucune toile à qui que ce soit ». Il craignait que Petit ou bien Durand-Ruel lui-même n'eussent essayé de se défaire de ses œuvres. C'est à ce moment que se place un incident qui assombrit pour quelque temps ses relations avec de Bellio, celui-ci ayant vendu, sans prévenir l'artiste, quelques-unes des nombreuses toiles de Monet qu'il possédait. Le peintre paraît avoir protesté assez énergiquement, car de Bellio s'empressa de le rassurer en lui disant qu'il fallait d'abord connaître le but et les conditions de cette vente, qui n'avait atteint aucune des ses toiles importantes, dont il lui envoya la liste (I, 38). L'incident passa sans laisser de traces. Monet s'adressa comme auparavant à de Bellio en le priant de lui prêter des tableaux pour ses expositions. En avril 1887 il put exposer ainsi, chez Petit, en même temps que ses vues de Belle-Isle en Mer, une de ses gares, *L'Arrivée du train de Normandie*, de la collection de son ami (I, 24—25). Après l'exposition, le peintre attendait de Bellio, accompagné de sa fille, Victorine, à Giverny (I, 25).

Lors de la souscription organisée par Monet pour l'achat de l'*Olympia*, de Bellio fut le premier à répondre, en s'inscrivant pour mille francs. Sa lettre du 16 juillet 1889 est une preuve de sa confiance absolue dans l'art moderne:

« Puisse cette idée, dont vous avez été le promoteur, faire son chemin et aboutir à un bon résultat. Elle aura le triple mérite d'être un juste tribut d'hommage rendu à la mémoire de ce pauvre cher Manet, de venir en aide d'une façon discrète à sa veuve, et enfin de conserver à la France une œuvre vraiment valeureuse. J'espère qu'il n'en sera jamais ainsi de vous et que vous verrez l'État vous acheter de votre vivant des toiles. Je n'en veux d'autre preuve que le très grand et très légitime succès que vous venez de remporter à votre dernière exposition » (I, 39).

Le refus de Zola de participer à la souscription et l'attitude paradoxale d'Antonin

Pierre-Auguste Renoir: *Portrait de Victorine de Bellio.* 1892.
Ancienne collection G. de Bellio. (Musée Marmottan).

Proust donnèrent à cette circonstance un certain air de combat convenant si bien au robuste tempérament de lutteur qui permit à Monet de traverser tant de vicissitudes [73]. Comme de Bellio l'avait bien remarqué, le peintre était maintenant arrivé à s'imposer, à la suite de son exposition de 1889, organisée par Georges Petit en même temps que celle de Rodin.

Au moment où ses principaux représentants étaient sur le point d'être enfin acceptés par le public, l'impressionnisme appartenait au passé. Renoir et Monet essayaient de renouveler leur style, comme Pissarro d'ailleurs, qui se laissa séduire par les théories de Seurat. A partir de 1886, Pissaro adopta le divisionnisme, espérant donner, par l'application des lois scientifiques de la couleur, plus de luminosité et de rigueur à sa vision spontanée de la nature [74]. Ces recherches, qui l'éloignèrent des anciens impressionnistes, ainsi que de la plupart de ses amateurs habituels, accentuèrent son isolement et sa détresse, sans apporter cependant à sa peinture le progrès qu'il en attendait. Quoique poursuivant lui-même des recherches dans les domaines positifs de la médecine et de la chimie, de Bellio se rendit bientôt compte du danger que présentait, pour l'art de Pissarro, la prétention des néo-impressionnistes de peindre leurs tableaux selon une méthode rationnelle.

Alfred Sisley : *Scieur de long*. 1876. Prêté par G. de Bellio à la 3e exposition impressionniste en 1877. (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris).

Alfred Sisley: *Pruniers en fleurs*. 1879. Ancienne collection G. de Bellio. (Musée Marmottan).

En février 1887, Pissaro écrivait à son fils Lucien: «J'ai reçu une lettre de de Bellio ce matin, dans laquelle il me dit qu'il ne croit pas que les recherches physiques sur la couleur et la lumière puissent servir à l'artiste, pas plus que l'anatomie ou les lois de l'optique » [75]. Le peintre répliquait qu'au fond « c'est selon ce que l'on en veut user » et, qu'en tout cas, les recherches sur la couleur, loin de nuire aux artistes, leur avaient ouvert la voie: « Parbleu, si je ne savais pas comment les couleurs se comportent depuis les découvertes de Chevreul et autres savants nous ne pourrions poursuivre nos études sur la lumière avec autant d'assurance. Je ne ferais pas une différence entre la couleur locale et la lumière, si la science ne nous avait mis en éveil ». Il s'imaginait aussi la réponse de son ami: « Oui, mais, — dira-t-il — de tout temps on en a tenu compte, voyez Monet ». Les anciens impressionnistes avaient tiré parti instinctivement de ces données, en les subordonnant à leur tempérament. Il paraît que de Bellio avait l'habitude de réfléchir sur les tableaux de sa collection et d'en déduire des principes par lesquels il justifiait ses préférences. L'exemple des œuvres de Monet, surtout de celles antérieures à 1880 sans doute, qu'il aimait et connaissait le mieux, aura été invoqué plus d'une fois par le collectionneur à l'appui de ses objections touchant la manière néo-impressionniste de Pissarro. L'argument, que celui-ci prévoyait d'avance, rendait l'artiste rêveur: « C'est là que la chose devient grave! » [76].

Berthe Morisot: *Paris vu des hauteurs de l'ancien Trocadéro.* Vers 1872. Acheté par G. de Bellio en 1876. (Collection Hugh N. Kirkland, Santa Barbara, Californie).

En mai 1887 des toiles de Pissarro peintes selon sa nouvelle manière parurent pour la première fois en même temps que celles de Monet, de Renoir et de Sisley, à l'Exposition Internationale de Georges Petit. De Bellio et Chocquet louèrent ses oeuvres mais le peintre discerna dans leurs paroles des ménagements dus uniquement au désir de ne pas l'affliger: « De Bellio a trouvé mes tableaux très bien, il m'a dit que j'étais sorcier . . . Je crains bien que ce ne soit un compliment. Quant à M. Chocquet, c'est avec exagération qu'il m'a complimenté; il ne peut souffrir cela, je le sens bien, je ne m'en soucie » [77]. La vérité est que les réserves de ces représentants du goût impressionniste devançaient la réaction de l'artiste lui-même, qui ne tardera pas à se produire. Le 25 août, il parlait déjà d'une modification de sa technique pointilliste, trop rigide à son gré: «Il y a à faire avec ma nouvelle manière, tout en respectant autant que possible les lois de la couleur» [78]. De Bellio suivait avec intérêt son évolution, toujours prêt à l'aider, quoiqu'il eût constaté que, loin d'avoir progressé, l'artiste « s'était fait un tort considérable» par ses nouvelles recherches [79]. En septembre 1887 il avait acheté chez Théo Van Gogh, gérant de la maison Boussod et Valadon, un paysage de Pissarro qu'il paya 500 francs (III, 18). Seurat mourut en mars 1891, après une courte maladie que Pissarro crut pouvoir identifier avec l'« influenza diphtérique» dont lui avait parlé de Bellio [80]. Depuis quelque temps déja, Pissarro avait renoncé au divisionnisme. Son exposition de 1892, chez Durand-Ruel, qui marqua les effets de cette salutaire décision, fut le premier succès intégral de sa carrière.

La même année Monet exposa chez Durand-Ruel la série des *Peupliers*. L'idée du peintre, de consacrer méthodiquement des séries au même motif vu à des heures différentes, ne semblait pas heureuse à de Bellio. Cette fois encore, la spontanéité impressionniste était menacée par

Berthe Morisot: *Jeune femme au bal.* Vers 1874.
Acheté par G. de Bellio en 1876. (Musée Marmottan).

l'esprit de système. En avril 1891 de Bellio avait communiqué à Pissarro, comme une chose insolite, le fait que Monet avait l'intention d'ouvrir chez Durand-Ruel une exposition où il n'y aurait « rien que des meules » [81]. En 1892 il préférera l'exposition de Pissarro à celle de Monet, appréciation dont le premier fera part à son fils avec une véritable émotion : « Je suis allé voir ce brave et digne ami de Bellio. Chose stupéfiante, de Bellio me dit, à propos de ma dernière exposition, que j'étais allé plus loin que Monet, que mon art est plus sérieux et que j'avais surpassé les *Peupliers* de Monet » [82].

Retiré à Moret, Sisley ne suivit pas ses amis dans leurs expériences picturales, ce qui conserva souvent à sa vision sa pureté native. Le charme si discret de son art, qui avait trouvé en de Bellio un de ses premiers admirateurs, ne sera découvert par le public qu'après la mort du peintre. L'amitié du collectionneur roumain fut pour Sisley d'autant plus précieuse. De Bellio lui achetait toujours des tableaux[83], et donnait des consultations à la femme de l'artiste (I, 30). Secouée par une toux sèche, réveillée la nuit par ses douleurs, la compagne du peintre, qu'un tableau de Renoir nous évoque belle et jeune, s'éteindra d'un mal atroce. En 1889, Sisley priait son ami d'intervenir auprès d'un de ses neveux de Bucarest pour lui acheter cinq paysages au prix total de 700 francs. Des gens qui n'étaient pas du cercle habituel de ses amateurs lui ayant offert des prix qu'il ne pouvait accepter, il préférait vendre à un ami dont il était sûr qu'il n'en parlerait pas, afin de ne pas entraîner une diminution de ses prix, déjà si réduits (I, 31). La maladie, la misère, un si injuste oubli de la part du public, n'arrachaient pas à Sisley, tempérament si différent de celui de Monet, des accents de désespoir ou de révolte. Il travaillait, heureux si le temps était beau, se contentant de constater, quand le ciel se couvrait, ou que les arbres fruitiers défleurissaient trop vite, que « tout n'est pas rose dans le métier du paysagiste » (I, 30).

Après s'être intéressé aux débuts de Gauguin, pendant la période impressionniste de celui-ci (III, 2), de Bellio demeura réfractaire aux œuvres ultérieures du peintre, comme Monet d'ailleurs, qui déclarera ne l'avoir jamais pris au sérieux [84]. Pissarro avait en outre des réserves de principe sur ce qu'il considérait une sollicitation aux « croyances superstitieuses » dans les tableaux de son ancien disciple. Il fut donc d'autant plus étonné quand de Bellio lui avoua en 1891, qu'il avait changé d'avis quant aux peintures de Gauguin, auquel il trouvait « un grand talent, mais pas en sculpture » [85]. Suivant peut-être l'exemple d'Edgar Degas, de Bellio avait acheté deux tableaux de Gauguin, parmi ceux peints à la Martinique, à Arles et en Bretagne, à la vente organisée par l'artiste afin de se procurer les moyens nécessaires à son départ pour Tahiti (III, 4—5). En 1893 l'exposition que Gauguin fit à son retour, laissa la plupart des amateurs « déroutés et perplexes ». A l'encontre de Degas, qui conservera son admiration pour son infortuné confrère, Renoir, Monet et Pissarro jugèrent défavorablement l'exposition [86]. Cette fois de Bellio se rangea à l'opinion de ses amis [87]. L'art de Gauguin, ayant atteint la perfection qui lui était propre, si éloignée de l'idéal impressionniste, appartenait à un autre moment du goût.

Gustave Geffroy a gardé le souvenir des « dîners impressionnistes », qui rassemblaient au Café Riche les peintres du groupe et leurs amis. Les réunions avaient commencé vers 1883 [88], quand Pissarro était invité à dîner avec Duret, de Bellio, Monet et Renoir. Après avoir tant fait pour la réussite des expositions impressionnistes, Caillebotte, conservant sous une nouvelle forme ses fonctions de secrétaire, envoyait les invitations (I, 35—37). En 1890, quand Geffroy fut admis à participer, les convives étaient Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Caillebotte, de Bellio, Duret, Octave Mirbeau et, parfois, Mallarmé. La conversa-

Paul Cézanne: *La Maison du docteur Gachet à Auvers.* 1873. Ancienne collection G. de Bellio. (Collection Rudolf Staechelin, Musée des Beaux-Arts, Bâle).

tion était bruyante, avec des incidents amusants, dus à la perpétuelle polémique entre Caillebotte et Renoir, qui s'était même procuré un dictionnaire encyclopédique, afin d'être assez fort sur n'importe quel sujet, pour pouvoir « coller » son ami. On n'y parlait pas seulement art mais aussi littérature, politique, philoso-

phie. Ces joyeux débats continuaient souvent sur les boulevards, sur la terrasse de quelque café, où, enfin réconciliés, les impressionnistes s'installaient devant le spectacle féerique des soirées parisiennes [89].

A la fin de sa vie de Bellio habitait toujours 1, Boulevard de Clichy, la maison qui existe encore, avec ses escaliers usés et sa façade ternie par le temps. On y trouve trois ateliers dont l'un fut occupé vers 1876 par Grigoresco et un autre par Victorine Meurent, l'ancien modèle de Manet, qui avait posé pour l'*Olympia*, et essaya, quand l'âge ne lui permit plus de faire son métier, de se frayer une voie comme peintre [90]. Le collectionneur, qui boîtait, habitait à l'entresol, pour éviter les escaliers. Les pièces peu nombreuses de son modeste appartement étaient littéralement remplies de tableaux et d'objets d'art. Des photographies nous permettent encore de pénétrer dans cette demeure où tant de chefs-d'œuvre étaient entassés [91]. On y reconnaît aisément l'autoportrait de Renoir, les *Tuileries* de Monet, des pastels de Manet. De Bellio avait des meubles anciens, un lustre hollandais, des objets d'art distribués un peu partout, une terre cuite italienne, des bronzes japonais. Il avait accroché ses tableaux sans autre souci que d'employer le mieux possible la place dont il disposait, sur les murs et même sur les portes. Pour abriter ses nombreux tableaux ainsi que son laboratoire de chimiste, de Bellio avait loué une boutique désaffectée dans le voisinage de la maison qu'il habitait [92]. C'était un véritable dépôt de musée, avec des rayons pour les tableaux qu'il gardait habituellement sans cadres, et qui lui servait à remplacer les œuvres qu'il estimait avoir eues assez longtemps dans son appartement [93]. Dans cet intérieur « de savant, de délicat amateur », il fit sur Geffroy, qui alla le voir en compagnie d'Eugène Carrière et de Georges Lecomte, une impression inoubliable : « Georges de Bellio apparaissait là comme un sorcier sympathique, toujours souriant, fixant sur le visiteur ses yeux éclairés de bonté » [94]. La bonhomie du collectionneur, son désir sincère d'aider ceux qui s'adressaient à lui et de faire apprécier les œuvres qu'il admirait, lui avaient valu une sympathie unanime. Il avait des attentions délicates, qui reflétaient aussi ses préférences personnelles. Pour les étrennes de 1893 il offrait à ses amis des aquarelles de Constantin Guys, des objets japonais (un vase en bronze, un « chauffe-mains », un « Inro » en laque noire) et un tableau de Guillaumin [95].

De Bellio mourut subitement le 26 janvier 1894, peu après Caillebotte [96]. En mars, Pissarro, qui n'avait pu assister à l'enterrement,[97] annonçait la triste nouvelle à son fils Lucien, établi à Londres. Lucien Pissarro et sa femme, qui l'avaient connu, se montrèrent à leur tour très affligés : « Esther et moi nous avons été bien attristés de sa mort. Il avait été si bon pour nous et j'ai bien cherché parmi les gens que nous connaissons, je n'en vois pas un aussi courtois, bon et simple »[98]. Quelques jours plus tard Pissarro était encore ému de la disparition de son vieil ami, qu'il cherchait des yeux, inutilement, chaque fois qu'il passait devant le café où de Bellio avait eu, dans les derniers temps, sa table habituelle [99].

De Bellio avait l'intention de se faire construire une galerie, ce qui malheureusement n'arriva jamais. En attendant, un meuble spécial, aux tiroirs multiples, recevait ses fiches, rédigées avec une extrême application. Conservé en entier, ce catalogue sur fiches eût constitué sans doute une source de premier ordre pour l'histoire du goût. Tout ce qu'on en a retrouvé ce sont les notices de quelques rares tableaux ainsi que d'objets d'art [100]. Nous avons, par compensation, une autre source, d'une utilité incontestable pour la reconstitution, même partielle, de sa collection. C'est l'inventaire que le gendre de G. de Bellio, E. Donop de Monchy, fit des tableaux et dessins qu'il avait hérités de son beau-père (*Annexe II*). Il n'y a

que les tableaux, dessins et objets d'art donnés par Madame Victorine Donop de Monchy au Musée Marmottan, qui se trouvent encore réunis, dans une salle spacieuse, présidée par le portrait de Georges de Bellio, œuvre de son compatriote Nicolas Grigoresco (II, 43). Suivre les traces de tous les tableaux et dessins que possédait de Bellio serait très difficile aujourd'hui, et presque impossible, étant donné que leur dispersion eut lieu avant qu'on en ait rédigé le catalogue complet, comme il arriva pour d'autres ensembles d'œuvres d'art constitués à la même époque, ceux du comte Doria, de Dollfus, de Chocquet. Les éléments dont nous disposons permettront cependant d'apprécier l'importance de cette collection si peu connue jusqu'à présent.

Pour les oeuvres de maîtres anciens, qui ne constituaient pas d'ailleurs la partie la plus caractéristique de la collection, nous suivrons uniquement l'inventaire Donop de Monchy. D'après celui-ci de Bellio aurait possédé sans compter plusieurs peintures anciennes anonymes, un portrait par François Clouet (II,24), des dessins de Lancelot Blondeel, maître flamand du XVI^e siècle (II, 173), de Vasari (II,291), F. Zuccaro (II,296) et Aldegraever (II,297). Plus précise est la liste des oeuvres de l'époque baroque, parmi lesquelles figurent le *Bouffon* attribué à Frans Hals (II,50), des peintures d'Adriaen Brouwer (II,6), dont il avait aussi un dessin (II,174), de Dirck Hals (II,51), Adriaen van Ostade (II,101) et Egbert van Heemskerck (II,52), ainsi que des dessins du Poussin (II,268), de Guercino (II,233), Guido Reni (II,234), Pietro Testa (II,290), Della Vecchia (II,292), Elsheimer (II,191), Jan Fyt (II,220).

Le XVIII^e siècle, qui commençait à être mieux connu grâce aux études des Goncourt, semble avoir été particulièrement cher à de Bellio, car l'inventaire relève dans ce domaine plus d'une quarantaine d'œuvres. On remarque la préférence de l'amateur pour Fragonard, dont il avait quatre peintures, *La Chaste Suzanne*, *Le Lever*, *Le Sommeil* et *La Bonne mère* (II,36—38;57) et cinq dessins (II,199—202;281), et pour Hubert Robert, qui figure avec deux peintures, *Fêtes et repas donnés aux troupes sous la première République* et *Intérieur de parc* (II,126—127), ainsi qu'avec sept dessins (II,275—280;300), auxquels il convient d'ajouter un second tableau inspiré par l'époque de la Révolution, *L'Attaque des Tuileries*, acheté par de Bellio en 1884 et donné par lui au musée Carnavalet[101]. Boucher suit avec deux tableaux et six dessins (II,4—5;175—180), Greuze avec trois dessins (II,227—229), J.J. de Boissieu (II,172), Le Prince (II,238) et même Watteau (II,294), chacun avec un dessin. L'art des illustrateurs est représenté par quatre aquarelles d'Eisen (II,190) et quatre oeuvres de Moreau le Jeune (II, 254—257). De Bellio avait aussi un dessin de David (II,189) et trois oeuvres de Prud'hon, un portrait à l'huile (II,112) et deux dessins (II,270—271). Si l'ère classique est si peu présente dans cette collection le nom prestigieux de Goya s'inscrit presque naturellement parmi les artistes préférés d'un amateur qui fut aussi l'ami et l'admirateur de Manet. Trois peintures (II,40—42) et un dessin (II,226) du maître espagnol figurent dans l'inventaire.

De Bellio possédait trois peintures (II, 21—23) et quatre dessins (II,184—187) de Delacroix. Il s'intéressait à Géricault, car une *Etude de lion*, qu'il attribuait à ce grand précurseur de la peinture française moderne passa par sa collection. Le tableau, qui n'est pas signé, porte sur le dos du cadre une inscription de sa main prouvant combien il tenait à cette attribution (III,6). Il avait aussi un autoportrait de Bonington (II,3), des dessins de Gavarni (II,222) et Decamps (II, 183), et deux Monticelli (II,95—96). Des toiles de Corot (II,14), de Courbet (II, 13), de Daubigny (II,15) ainsi qu'une aquarelle de Jongkind (II, 307), annonçaient dans sa collection le paysage impressionniste. Trois tableaux de Daumier, le *Moine lisant* (II, 17), une *Tête de*

Edgar Degas: *Repasseuse*. Vers 1873. Ancienne collection G. de Bellio. (Collection J. Seligman, Paris).

*Pierrot* (II, 16) et *L'Atelier* (III, 2), œuvre tardive du maître, inspirée de Fragonard, constituaient un ensemble des plus significatifs. Constantin Guys enfin, le poète de la «modernité» célébré par Baudelaire, était une présence prévisible dans cette collection consacrée en premier lieu à l'art moderne (II, 247—252).

L'artiste le mieux représenté dans la collection de Bellio fut aussi celui qui, vers 1880, était regardé en quelque sorte comme le chef de la jeune école. « Il vantait surtout Claude Monet » se souviendra Théodore Duret, qui avait connu personnellement le collectionneur[102]. Des nombreux achats que celui-ci fit à Monet, surtout entre 1876 et 1880, l'inventaire enregistre 30 peintures (II, 65—94) et 4 pastels (II, 154—157). Il y avait d'abord des vues de Paris, *Les Tuileries* (II, 65), *Le Pont de l'Europe* (II, 66), *Le Parc Monceau* (II, 75), les deux intérieurs de la *Gare Saint-Lazare* (II, 79; 94), *La Rue Montorgueil* (II, 74), datant des années 1876—1878, puis des paysages d'Argenteuil (II, 77; 85) et de Vétheuil (II, 69—71; 90), ainsi que d'autres paysages, désignés par des titres moins précis, dont quatre se trouvent au Musée Marmottan: *Impression, soleil couchant* (II, 68), *La Locomotive* (II, 67), *Effet de neige, soleil couchant* (II, 91) et *Paysage vu à travers les arbres* (II, 92). Deux tableaux représentaient la première femme et le fils aîné du peintre: *Femme à l'ombrelle et enfant* (II, 86) et *Le Berceau* (II, 85 bis). A cet ensemble si riche on devra ajouter au moins une œuvre non enregistrée par l'inventaire, *La Chasse* datée 1876 (III, 11).

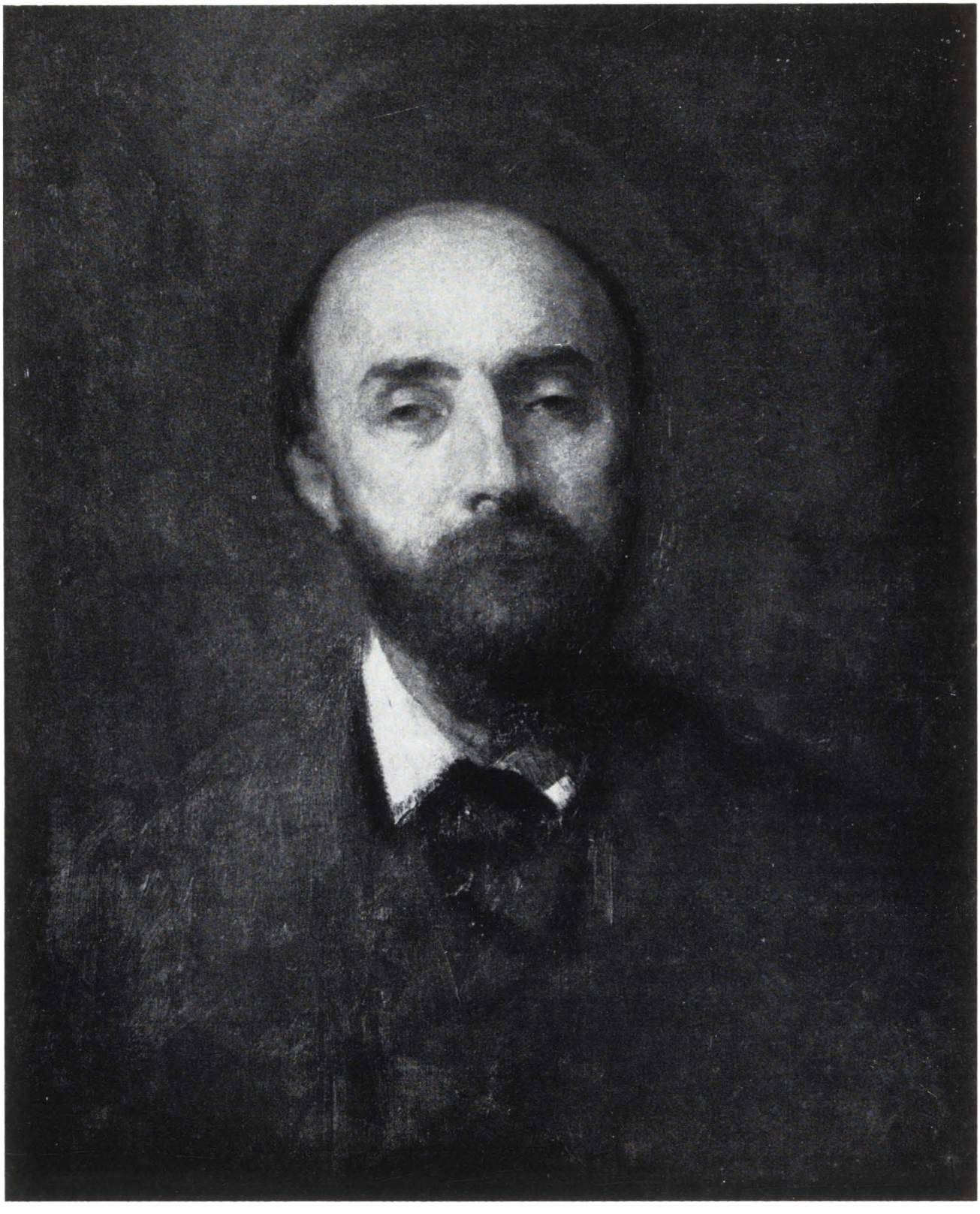
Les origines de l'impressionnisme intéressèrent aussi de Bellio. Parmi ses Pissarro il y avait une *Rue à Montmartre* (III, 13) peinte vers 1861, œuvre de jeunesse appartenant à l'époque où l'artiste était encore sous l'influence de Corot. Sept autres toiles de Pissarro dataient de 1872 à 1879, les meilleures années de l'artiste, des paysages de Pontoise (II, 102; 104; 110; III, 14—16) et une vue de Paris, *Les Boulevards extérieurs* (II, 103), aujourd'hui au Musée Marmottan. Deux tableaux de Pissarro dataient d'après 1880: un *Effet de neige à Osny*, de 1882 (III, 17) et *Vaches au pâturage, Eragny*, de 1887 (III, 18). C'était la seule toile pointilliste de Pissarro que possédait de Bellio, qui avait conseillé à l'artiste de renoncer à s'engager dans la voie ouverte par Seurat.

De Sisley l'inventaire ne cite que trois peintures et un pastel (II, 134—136; 158). En réalité dans la collection de Bellio figuraient six œuvres de l'artiste, le pastel de l'inventaire et cinq peintures, le *Scieur de long*, de 1876 (III, 20), les *Pruniers en fleurs* (II, 136), ensuite *Une Rue* (II, 135), *Les Gressets, village aux environs de Paris* (III, 21) et *Une Eglise* (II, 134), trois tableaux non encore identifiés.

L'inventaire n'est complet ni en ce qui concerne Berthe Morisot, qui fut peut-être le premier artiste du groupe auquel de Bellio acheta des œuvres. Aux trois tableaux qui y sont mentionnés (II, 97—99) on joindra un quatrième, *Le Déjeuner sur l'herbe* (III, 12).

Pour Renoir, dont l'oeuvre n'est pas encore cataloguée, nous sommes réduits à nous en tenir aux mentions assez vagues de l'inventaire, suivant lequel de Bellio possédait un dessin (II, 273) et huit peintures de l'artiste. L'*Autoportrait* (II, 114) est celui acquis grâce à Chocquet, puis viennent des tableaux à figures dont nous ignorons les possesseurs actuels, *Un Page* (II, 115) et *Femme se baignant* (II, 116). *La Couseuse* (II, 117) est le tableau qui passa ensuite dans la collection du prince de Wagram. De Bellio avait aussi un paysage de Renoir, que l'inventaire appelle *Le Pont de château* (II, 118), une vue de Paris, *La Place de la Trinité* (II, 120) et une nature morte (II, 119). Le portrait de Victorine de Bellio (II, 118 bis), peint en 1892, est une œuvre caractéristique pour l'évolution de Renoir, après sa crise ingriste, vers le style de ses dernières années.

Si, comme nous l'avons déjà remarqué, la plupart des tableaux impressionnistes de la collection de Georges de Bellio avaient été achetés avant 1880, c'est précisément à partir de cette date que l'amateur acquit ses trois pastels et trois des cinq peintures de Manet qu'il possédait. C'étaient surtout des portraits et des études de figures, datant des années 1872—1882. Le portrait de *Berthe Morisot à l'éventail* (II, 63) avait passé d'abord



Nicolas Grigoresco : *Portrait de Georges de Bellio.*
Vers 1877. (Musée Marmottan).

par la collection de Théodore Duret. Un autre portrait du même modèle célèbre (III, 8) fut acquis, après la mort de Georges de Bellio, par Degas. Les historiens de l'œuvre de Manet citent encore, parmi les toiles ayant appartenu à de Bellio, le *Buste de femme* (III, 9) et le *Portrait de femme au fichu noir* (III, 10) qui ne figurent pas dans l'inventaire. On y rencontre un autre *Portrait de femme* (II, 62), titre à la suite duquel l'auteur de ce document ajouta le nom de Méry Laurent. Les trois pastels appartiennent aux dernières années de Manet: *La Femme à la jarretière* (II, 151), *Méry Laurent au carlin* (II, 153) et *Femme au ruban bleu* (II, 152), que l'inventaire appelle *Une Parisienne*.

Le penchant que montra de Bellio pour les images de la vie citadine contribua sans doute à lui faire goûter l'art d'Edgar Degas, dont il avait deux tableaux. Si nous ignorons quel est celui mentionné sous le titre de *Danseuses* (II, 20), une ancienne photographie nous permet d'identifier le second, la *Repasseuse* (II, 19) datant d'environ 1873.

Etant donné son goût peu ouvert aux recherches post-impressionnistes, de Bellio n'acheta aucune des œuvres de Van Gogh et de Seurat et renonça bientôt à son engouement passager pour les peintures de Gauguin, qu'il finit par trouver « insensées » [103]. Il possédait néanmoins trois œuvres de Gauguin, la nature morte appartenant à la période impressionniste du peintre (III, 3) ainsi que les deux tableaux acquis en 1891 (III, 4—5). C'est par son côté impressionniste sans doute que Cézanne pénétra dans la collection de Bellio, où figuraient cinq tableaux du maître, une *Nature morte* (II, 9), une *Vue d'Aix* (II, 10), un second paysage, *Arbres et maisonnette* (II, 11) et un *Autoportrait* (II, 12) qu'il ne nous a pas été possible d'identifier, auxquels s'ajoute un paysage peint en 1873, *La Maison du docteur Gachet à Auvers* (III, 1).

D'autres artistes modernes de moindre importance ont trouvé aussi leur place dans la collection. C'est Guillaumin d'abord, de qui de Bellio possédait cinq toiles (II, 45—49), puis Boldini (II, 1—2), Eva Gonzalès, l'élève de Manet (II, 39), Lebourg (II, 60), Oller, compagnon de jeunesse de Cézanne (II, 100), Piette, l'ami de Pissarro (II, 262—267; 299), Forain (II, 203—215), tous appartenant plus ou moins au moment impressionniste.

La collection de Georges de Bellio, dont une partie fut dispersée avant la rédaction de l'inventaire, a dû être beaucoup plus riche, surtout en œuvres modernes [104]. Produit d'un goût très personnel, formé au contact d'œuvres variées, tableaux et dessins français et étrangers, céramique ancienne, objets d'art japonais, elle témoigne non seulement du souci d'avoir des échantillons des principales étapes de l'histoire de l'art, mais aussi des préférences et de la tournure particulière d'un esprit. A vingt ans de distance, de Bellio participa aux ventes posthumes d'Eugène Delacroix (1864) et d'Edouard Manet (1884), ce qui atteste la direction et l'étendue de son goût. Sa prédilection pour Claude Monet rappelle l'enthousiasme de Chocquet pour Cézanne. Parmi les premiers amateurs de la peinture impressionniste, le modeste fonctionnaire de la direction des douanes et le gentilhomme roumain forment un groupe à part, ils sont, avec Caillebotte, les dépositaires des chefs-d'œuvre méconnus, et comme les fervents d'un culte nouveau. En se souvenant des rares amateurs désintéressés qu'il avait rencontrés dans sa carrière, et qui aimaient les tableaux qu'ils achetaient, Renoir rapprochait naturellement les noms de Chocquet, de Caillebotte et de Georges de Bellio [105]. La collection de Caillebotte, léguée par lui à l'État, est le seul ensemble impressionniste de l'époque qui ait survécu en grande partie. Moins nombreuse que celle de Georges de Bellio, elle comptait des œuvres d'une beauté incomparable, choisies avec un goût supérieurement éclectique, pour assurer à chacun des artistes du groupe impressionniste sa place future

au musée. La collection de Chocquet, le « fou » qu'évoquait avec attendrissement Renoir, est l'œuvre d'un passionné. Chocquet découvrit d'emblée le rapport de Renoir et de Cézanne avec l'art de Delacroix. C'est grâce à cette intuition qu'il assimila le nouveau goût pictural avant la plupart de ses contemporains.

L'activité de collectionneur que de Bellio mena pendant d'assez nombreuses années, avant sa rencontre avec les impressionnistes, le prépara sans doute à réaliser sa vraie vocation, celle d'amateur de la nouvelle peinture. Il faut faire aussi la part de certaines circonstances de sa vie. Habitant depuis sa première jeunesse la grande ville qu'il aimait profondément, de Bellio eut grâce aux impressionnistes la révélation d'un art dédié en grande partie à la poésie du milieu citadin, que venaient de découvrir Baudelaire et les Goncourt. Parmi ses premiers achats d'œuvres modernes furent plusieurs vues de Paris, par Berthe Morisot, par Monet surtout, que suivront celles de Pissarro et de Renoir. Ce n'étaient pas seulement les sujets citadins qui attiraient de Bellio, mais aussi l'esprit si vif et si spontané de cet art, fruit d'expériences hardies et d'un scrupuleux respect des données de la sensation [106]. C'est à sa curiosité scientifique de dilettante qu'il devait peut-être le courage nécessaire pour accepter parmi les premiers les résultats de ces recherches artistiques si peu comprises alors. Ce qui ne l'empêcha pas de protester quand Pissarro et Monet sacrifièrent à l'esprit de système l'heureuse liberté de leur vision. Ses remarques adressées à Pissarro prouvent la justesse de ses principes et la finesse de son œil.

Comme sa collection d'ailleurs, qui l'exprimait si bien, Georges de Bellio restait fidèle au premier goût impressionniste.

*Notes*

[1] Théodore Duret, *Les Peintres impressionnistes*, Paris 1878 (réimpression faisant suite à l'*Histoire des peintres impressionnistes*, 3e édition, Paris 1922), p. 172.

[2] Théodore Duret, *loc. cit.*

[3] Sur Paul Durand-Ruel voir les *Mémoires de Paul Durand-Ruel* dans Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, Paris – New York 1939, II, p. 143–220.

[4] Sur l'histoire de l'impressionnisme voir John Rewald, *History of Impressionism*, revised and enlarged edition, New York 1961 (avec la bibliographie antérieure); Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, 2 vol., Paris – New York 1939.

[5] Sur les premiers amateurs des impressionnistes voir Lionello Venturi, *op. cit.*, I *(Introduction)*, p. 39–44; de nombreux renseignements sur l'histoire du goût impressionniste dans l'ouvrage de Germain Bazin, *Trésors de l'impressionnisme au Louvre*, Paris 1958, p. 9–78. Nous n'avons pas consulté la thèse encore inédite de Michel Rostand, *Quelques amateurs de l'époque impressionniste*, soutenue en 1955 à l'Ecole du Louvre.

[6] Gustave Geffroy fut le premier à s'occuper de Georges de Bellio, dans *La Vie artistique*, III, Paris 1894, p. 296–298 (texte repris par l'auteur dans *Claude Monet*, Paris 1922, p. 184–185); Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes*, 4e édition, Paris 1939, p. 72; Olimp Grigore Ioan, *Un Mécène de l'impressionnisme, Georges de Bellio*, dans *La Roumanie nouvelle*, 3 (1927), p. 340–342 (reproduit les pages de Geffroy et de Duret). Parmi les ouvrages récents consacrés à l'impressionnisme, celui de John Rewald cite le plus souvent G. de Bellio et utilise de nombreux fragments de lettres adressées au collectionneur roumain par Claude Monet. Dans le compte rendu présenté au retour d'un voyage en France en 1957, nous avons signalé brièvement les œuvres et les documents donnés au Musée Marmottan par Mme Victorine Donop de Monchy. Cf. Remus Niculescu, *Noi cercetări asupra activității lui N. Grigorescu în Franța*, dans *Studii și cercetări de istoria artei*, 5 (1958), no 2, pp. 181 et 184. Sur la donation Donop de Monchy, voir aussi l'important article de Cl. Richebé, *Claude Monet au Musée Marmottan* (*Institut de France, Académie des Beaux-Arts*, année 1959–1960, p. 113–123).

[7] Théodore Duret, *loc. cit.*

[8] La date de naissance de Georges de Bellio (20 février 1828) est précisée par une de ses notes manuscrites conservées au Musée Marmottan.

[9] Sur la famille Bellio voir Th. Cornel, *Figuri contemporane din România*, București 1909, p. 246–247 et la suite de la même publication, sous forme périodique, 6e année, fascicule no 13, p. 97 – 99; Stefan D. Greceanu, *Genealogiile documentate ale familiilor boierești*, II, București 1916, p. 409–411. Un grand-oncle du collectionneur, établi à Vienne, fut créé baron en 1817, titre qu'il transmit, ainsi que sa fortune, à ses neveux de Roumanie. C'était là l'origine de la particule que Georges de Bellio ajouta à son nom, mais que ses parents de Roumanie n'adoptèrent pas. Nous avons cru devoir conserver à son nom la forme connue dans les milieux français.

[10] Sur la maison Bellio d'Urlatzi, qu'on avait eu l'intention de choisir comme modèle pour le pavillon roumain à l'Exposition Universelle de 1900, voir P.G., *L'Exposition de 1900. (L'Architecture roumaine)*, dans *L'Indépendance roumaine*, 12/24 août 1898.

[11] Les anciens portraits de la famille Bellio, au Musée d'Urlatzi.

[12] Sur la collection de Philippe Linche voir TH. CORNEL et T. ARGHEZI, *Familia Lenș*, București, 1911.

[13] ALEXANDRE ODOBESCO, *Le Trésor de Pétrossa*, I, Paris. 1889–1900, p. 12.

[14] Sur la vie artistique roumaine de l'époque voir G. OPRESCU, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, 2e édition, Bucarest 1943, p. 23–35 et 47–59.

[15] G. OPRESCU, *Țările române văzute de artiști francezi*, Bucarest 1926, p. 22–25.

[16] Collection Sauvageot, Paris.

[17] L'original de Charles Doussault a été acquis par le professeur G. Opresco à Paris. Cf. G. OPRESCU, *Cinci acuarele inedite de Ch. Doussault privitoare la Țara Românească*, dans *Anuarul Institutului de Istorie Națională*, 4 (1926–1927), p. 288, repr. pl. I. La copie de G. de Bellio d'après Doussault, au Musée Marmottan.

[18] Au Musée Marmottan on conserve un projet de pendule représentant un crâne, dessiné par G. de Bellio. Une notice de sa main accompagne ce projet, qu'il appelle: « Motif de pendule sévère pour le cabinet d'un médecin ».

[19] L'acte de partage de la fortune du père de G. de Bellio (Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, ms. roum. 4393, ff. 6 et 179).

[20] Extrait du registre des naissances de Paris, IXe arrondissement, année 1863.

[21] STEFAN D. GRECEANU, *op. cit.*, II, p. 410.

[22] Notes manuscrites de G. de Bellio (Musée Marmottan).

[23] Les exemples qui suivent sont tirés des notes manuscrites de G. de Bellio (Musée Marmottan).

[24] *Catalogue de la 2e exposition de peinture*, avril 1876 (LIONELLO VENTURI, *op. cit.*, II, p. 257–259).

[25] *Catalogue de la 3e exposition de peinture*, avril 1877 (LIONELLO VENTURI, *op. cit.*, II, p. 259–261).

[26] JOHN REWALD, *op. cit.*, p. 354.

[27] JEAN RENOIR, *Renoir*, Paris 1962, pp. 117, 133, 136, 150. Sur Georges Bibesco (1834–1902), fils du prince de Valachie qui régna entre 1842 et 1848, voir TH. CORNEL, *op. cit.*, p. 287–289. Bibesco fut officier dans l'armée française, participa à la campagne du Mexique (1862) et, après avoir publié plusieurs ouvrages d'histoire militaire, devint membre associé de l'Institut (1897). En 1889 il organisa le pavillon roumain à l'Exposition Universelle de Paris. Son neveu Emmanuel Bibesco fut lui aussi un amateur d'art distingué (voir p. 247, note 87).

[28] Une étude à l'aquarelle pour le plafond du palais Bibesco reproduite dans J. MEIER-GRAEFE, *Renoir*, Leipzig 1929, p. 27.

[29] Voir aussi G. RIVIÈRE, *Renoir et ses amis*, Paris 1921, p. 13–14.

[30] JEAN RENOIR, *op. cit.*, p. 201.

[31] Article d'ALBERT WOLFF dans *Le Figaro*, 3 avril 1876 (cité par JACQUES LETHÈVE, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris 1959, p. 76).

[32] Sur des hypothèses faisant remonter les relations de G. de Bellio avec les impressionnistes à 1874, 1875 et même à 1866, voir aussi (II, 68); (I, 6); (IV, 2).

[33] JOHN REWALD, *op. cit.*, p. 395, note 16.

[34] *Mémoires de Paul Durand-Ruel* dans LIONELLO VENTURI, *op. cit.*, II, p. 198. Gauguin se rappelait que vers 1875 des toiles de Monet avaient été vendues 30 francs (PAUL GAUGUIN, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. Maurice Malingue, Paris 1946, p. 296).

[35] A. TABARANT, *Pissarro*, Paris 1924, p. 36.

[36] JOHN REWALD, *op. cit.*, p. 414–416.

[37] GEORGES CLÉMENCEAU, *Claude Monet. Les Nymphéas*, Paris 1928, p. 64.

[38] AMBROISE VOLLARD, *Renoir*, Paris 1919, p. 71.

[39] JOHN REWALD, *op. cit.*, p. 412.

[40] DENIS ROUART, *Claude Monet*, Genève 1958, p. 9.

[41] *Catalogue de la 4e exposition de peinture*, du 10 avril au 11 mai 1879 (LIONELLO VENTURI, *op. cit.*, II, p. 262–264).

[42] « Tâchez donc de ne pas vous décourager comme cela. Puisque vous ne travaillez pas, venez à Paris, vous avez le temps de ramasser tous les tableaux possibles. Je me charge de M. de Bellio. S'il n'y a pas de cadre aux *Drapeaux*, je me charge du cadre » (Lettre de Gustave Caillebotte à Claude Monet, dans GUSTAVE GEFFROY, *Claude Monet*, p. 183). Etant donné le très grand nombre de tableaux qu'il possédait, G. de Bellio les gardait souvent sans cadres, ce qui explique le souci de Caillebotte.

[43] JOHN REWALD, *op. cit.*, p. 421.

[44] *Ibid.*, p. 434.

[45] A. TABARANT, *op. cit.*, p. 42.

[46] Lettre de Renoir au dr. Gachet, datée janvier 1879, dans PAUL GACHET, *Lettres impressionnistes au dr. Gachet et à Murer*, Paris, 1957, p. 84–85. Renoir y fait probablement allusion à la *Couseuse* de l'ancienne collection Wagram, qui appartint à G. de Bellio (II, 117). Sur Margot, voir aussi GEORGES RIVIÈRE, *Renoir et ses amis*, p. 66–67.

[47] Sur Jean Campineano (1841–1888) voir DIMITRIE D. ROSSETI, *Dicționarul contemporanilor*, București 1897, p. 41.

[48] CLAYMOOR (= MICHEL VACARESCO), *Échos mondains*, dans *L'Indépendance roumaine*, 5/27 janvier 1882.

[49] Sur Alexandre Bellio (1850–1921) voir TH. CORNEL, *op. cit.*, p. 247–248.

[50] Si certains amateurs de Bucarest collectionnèrent de bonne heure des toiles impressionnistes, sous l'influence de G. de Bellio, la critique d'art roumaine fut longtemps réfractaire à la peinture de Manet et de ses amis. Le terme « impressionnisme » parut peut-être pour la première fois dans une publication roumaine en 1880, à propos du peintre Jean Andreesco (I. M., *Dl. Ion Andreescu, pictor peisagist*, dans *Pressa*, 31 décembre 1880). L'auteur de cet article adopte une attitude plutôt défavorable à l'impressionnisme, qu'il appelle « une cause déjà compromise ». L'impressionnisme trouva ensuite un adversaire irréductible en G. Ionnesco-Gion, journaliste et historien, auteur d'un compte rendu sur le Salon de 1882 (*Salonul 1882*, II, dans *Binele public*, 22–23 mai 1882). Le même point de vue, quoique avec moins de violence verbale, sera partagé par B. Delavrancea, dans son feuilleton, signé Argus, sur le Salon de 1883 (*Salonul din 1883: impresioniștii*, dans *România liberă*, 16/28 juin 1883). Voir aussi RADU BOGDAN, *Andreescu și impresioniștii*, dans *Omagiu lui George Oprescu*, Bucarest 1961, pp. 76–79 et 84–87. On attendra les dernières années du siècle pour rencontrer, dans la critique roumaine, des voix favorables à l'impressionnisme.

[51] Notes manuscrites de G. de Bellio (Musée Marmottan).

[52] Un volume de cette revue se trouve parmi les livres du peintre, au Musée Aman de Bucarest.

[53] RADU BOGDAN, *Documente referitoare la Th. Aman*, dans *Studii și cercetări de istoria artei*, 2 (1955), n° 3–4, p. 381–382.

[54] L'adresse du peintre est indiquée dans le catalogue du Salon de 1877. Voir (II, 44).

[55] REMUS NICULESCU, *N. Grigorescu la Școala de Belle-Arte din Paris*, dans *Studii și cercetări de istoria artei*, 5 (1958), n° 1, p. 232–236.

[56] Lettre de Jean Andreesco à Alexandre Bellio, 27 novembre 1879, mentionnée par G. OPRESCU, *Andreescu*, Craiova, 1932, p. 26.

[57] RADU BOGDAN, *«Pădurea de fagi», un tablou de Ion Andreescu*, dans *Studii și cercetări de istoria artei*, 6 (1959), n° 2, p. 164–165.

[58] G. OPRESCU, *Andreescu*, p. 37–38; A. BUSUIOCEANU, *Andreescu, Pissarro, Sisley*, dans *Calendarul*, 8 août 1932. Des opinions dans ce sens avaient été exprimées par la critique hollandaise à l'occasion de l'Exposition d'art roumain moderne, Amsterdam 1930. Voir aussi RADU BOGDAN, *Andreescu și impresioniștii*, p. 75–100.

[59] JACQUES LASSAIGNE a justement observé la note très particulière que l'art d'Andreesco garde par rapport aux impressionnistes: «Il interroge avec avidité les musées comme les artistes vivants, mais il ne se mêle pas à l'école française, il pense et peint toujours en Roumain. . . Il semble qu'Andreesco reste un peu en-deça des audaces qui l'entourent, mais il est plus près de la réalité. Nous nous apercevons aujourd'hui qu'il rejoint des peintres plus modernes. Par exemple, son plus beau paysage de cette époque, *Barbizon sous la neige* (collection Zambaccian) semble devancer le meilleur Utrillo ». (*Le Peintre roumain Andreesco et le destin d'un art*, dans *La Revue hebdomadaire*, 1er octobre 1936).

[60] Cf. JOHN REWALD, *op. cit.*, p. 439–452.

[61] *Catalogue de la 6e exposition de peinture*, du 2 avril au 1er mai 1881 (LIONELLO VENTURI, *op. cit.*, II, p. 265–267).

[62] *Mémoires de Paul Durand-Ruel* (LIONELLO VENTURI, *op. cit.*, II, p. 212–213).

[63] *Catalogue de la 7e exposition des artistes indépendants*, [mars 1882]. (LIONELLO VENTURI, *op. cit.*, II, p. 267–269).

[64] A. TABARANT, *Manet et ses œuvres*, Paris 1947, p. 376.

[65] J. K. HUYSMANS, *Le Salon officiel de 1880*, dans *L'Art moderne*, 3e édition, Paris, 1911, p. 175.

[66] A. TABARANT, *op. cit.*, p. 472.

[67] *Ibid.*, p. 492.

[68] *Ibid.*, p. 501.

[69] *Ibid.*, p. 500.

[70] LIONELLO VENTURI, *op. cit.*, I, p. 41.

[71] Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, du 15 février 1883: « Je compte partir [le peintre se trouvait à Étretat] le 21, car je veux choisir moi-même quelques toiles chez Faure et chez M. de Bellio » (LIONELLO VENTURI, *op. cit.*, I, p. 248). L'exposition sera ouverte 9, Boulevard de la Madeleine, du 1er au 25 mars 1883 (*ibid.*, p. 249, note 1).

[72] Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, du 7 mars 1883 (LIONELLO VENTURI, *op. cit.* I, p. 251).

[73] Sur la souscription pour l'achat de l'*Olympia*, voir GUSTAVE GEFFROY, *Claude Monet*, p. 123–154.

[74] Sur la période néo-impressionniste de Pissarro voir LIONELLO VENTURI, *L'Art de Camille Pissarro*, dans LUDOVIC-RODO PISSARRO et LIONELLO VENTURI, *Camille Pissarro, son art, son œuvre*, I, Paris 1939, p. 46–58; JOHN REWALD, *Post-impressionism from Van Gogh to Gauguin*, New-York, 1956, pp. 63, 79–146, 418 et 514.

[75] CAMILLE PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien*, éd. JOHN REWALD, Paris 1950, p. 134–135 (23 février 1887). Cf. LIONELLO VENTURI, *op. cit.*, I, p. 52. Dans la famille du peintre on a conservé le souvenir des «grandes discussions sur la couleur, la lumière et les complémentaires» qui eurent lieu, vers cette époque sans doute, entre Pissarro et son ami de Bellio (Lettre de M. Paulémile Pissarro, 10 juillet 1964).

[76] CAMILLE PISSARRO, *loc. cit.*

[77] *Ibid.*, p. 144–145 (8 mai 1887).

[78] *Ibid.*, p. 159–160 (25 août 1887), avec la note de l'éditeur.

[79] *Ibid.*, p. 160 (28 août 1887).

[80] *Ibid.*, p. 221 (30 mars 1891).

[81] CAMILLE PISSARRO, *op. cit.*, p. 231 (9 avril 1891).

[82] *Ibid.*, p. 313 (4 octobre 1893).

[83] Cf. F. DAULTE, *Alfred Sisley*, Lausanne, 1959, p. 32 *(La Vie d'Alfred Sisley*, année 1885): «Malgré quelques ventes de tableaux au dr. de Bellio et à Murer la situation demeure très précaire».

[84] Cf. LOUIS VAUXCELLES, *Un après-midi chez Claude Monet*, dans *L'Art et les artistes*, I (1905), p. 88.

[85] CAMILLE PISSARRO, *op. cit.*, p. 247 (13 mai 1891).

[86] *Ibid.*, p. 317 (23 novembre 1893).

[87] *Ibid.*, p. 318 (27 novembre 1893). Emmanuel Bibesco, jeune amateur roumain apparenté à G. de Bellio, qui proposera au peintre de lui acheter toute sa production, sera d'un avis bien différent. Cf. PAUL GAUGUIN, *Lettres à sa femme et à ses amis*, p.295–299 (Lettre du peintre à Emmanuel Bibesco, envoyée de Tahiti en mai 1900). Il possédait au moins une peinture de Gauguin (GEORGES WILDENSTEIN, *Gauguin*, I, Paris, 1964, n° 580: *La Scène)*.

[88] CAMILLE PISSARRO, *op. cit.*, p. 37 (2 avril 1883). En janvier 1887, «faute d'argent et ne voulant accepter d'invitation», Pissarro renonçait à s'y rendre *(ibid.*, p. 123).

[89] Passage cité librement d'après GUSTAVE GEFFROY, *op. cit.*, p. 155–156.

[90] A. TABARANT, *Manet et ses œuvres*, p. 280.

[91] Les clichés des photographies que nous publions, représentant des vues de l'appartement de G. de Bellio, ont été exécutés par le neveu du collectionneur, Alexandre Bellio.

[92] THÉODORE DURET, *loc. cit.*

[93] Lettre de Lucien Pissarro au dr. Gachet, du 26 janvier 1928, dans PAUL GACHET, *Lettres impressionnistes au docteur Gachet et à Murer*, p. 55. Voir aussi la note 42.

[94] GUSTAVE GEFFROY, *op. cit.*, p. 185.

[95] Note manuscrite de G. de Bellio (Musée Marmottan).

[96] Préfecture du Département de la Seine. Extrait des minutes des Actes de décès du IX^e^ arrondissement de Paris, en 1894 (n° 143).

[97] CAMILLE PISSARRO, *op. cit.*, p. 336 (1^er^ mars 1894).

[98] *Ibid.*, p. 337 (Lucien Pissarro à Camille Pissarro, 2 mars 1894).

[99] *Ibid.*, p. 338 (4 mars 1894).

[100] Voir plus haut, p. 212.

[101] Lettre adressée à G. de Bellio par Jules Cousin, conservateur du Musée Carnavalet, 3 mai 1884 (Musée Marmottan).

[102] THÉODORE DURET, *Histoire des peintres impressionnistes*, *loc. cit.*

[103] Voir la lettre de Camille Pissarro citée dans la note 87.

[104] Voir l'*Annexe III*.

[105] A. VOLLARD, *op. cit.*, p. 203; cf. aussi le témoignage du même auteur dans *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris 1938, pp. 184 et 257. Claude Monet rendra le même hommage à Chocquet et à G. de Bellio: «Je n'ai vu que Chocquet et Georges de Bellio qui fussent des amateurs et non pas des spéculateurs» (LOUIS VAUXCELLES, *Un après-midi chez Claude Monet*, p. 87). Quoiqu'en fait d'art ce ne soient pas les chiffres qui comptent, le relevé suivant pourrait tout de même offrir une image comparative des préférences de ces trois grands collectionneurs de l'époque impressionniste:

| | Caillebotte | Chocquet | G. de Bellio |
|---|---|---|---|
| Cézanne | 5 | 31 | 5 |
| Degas | 7 | – | 2 |
| Manet | 4 | 5 | 8 |
| Monet | 16 | 11 | 35 |
| Morisot | – | 3 | 4 |
| Pissarro | 18 | 1 | 10 |
| Renoir | 8 | 11 | 8 |
| Sisley | 9 | 1 | 6 |
| | 67 | 63 | 78 |

(Cf., pour Caillebotte, GERMAIN BAZIN, *Les Trésors de l'impressionnisme au Louvre*, p. 45; pour Chocquet, LIONELLO VENTURI, *Les Archives de l'impressionnisme*, I, p. 41–42; pour de Bellio, cet article, *Annexes II* et *III*. Il nous faut préciser qu'en ce qui concerne les Pissarro de la collection de Bellio nous n'avons retenu que les œuvres identifiées).

[106] Un article d'Alfred de Lostalot parlait, en 1883, du «petit cercle d'amateurs» qui s'était formé autour de Monet: «Les amateurs qui croient à la beauté souveraine de la nature et se soucient médiocrement des embellissements matériels que l'habileté d'un artiste peut y ajouter,

en puisant dans le fonds de ses devanciers et de ses contemporains, ces amateurs-là — et ils ne sont pas légion —, prisent hautement la peinture de M. Monet. Ils prétendent y trouver, en outre du sentiment élevé qui lui est propre, de précieuses garanties d'exactitude, qu'aucune autre marque de fabrique ne leur assure au même degré ». (*Exposition des œuvres de M. Claude Monet*, dans *La Gazette des Beaux-Arts*, 1883, t. II, p. 342—343).

# ANNEXES

## I. LETTRES

Les lettres échangées par G. de Bellio avec ses amis les peintres impressionnistes ont dû être nombreuses, depuis leur rencontre et jusqu'à sa mort en 1894. Dans un article anonyme, *La Grande misère des impressionnistes* (*Le Populaire*, 1er mars 1924) ont été publiés des fragments d'une première série de lettres adressées par Claude Monet à G. de Bellio. D'autres lettres du peintre à G. de Bellio ont paru dans *Arts—Documents*, février—mars 1953, n° 29, p. 3: *Des lettres inédites de Claude Monet*, ainsi que dans l'article de Cl. Richebé, *Claude Monet au Musée Marmottan*, *op. cit.*, p. 113—123. Une lettre de Camille Pissarro à G. de Bellio a été insérée dans le volume de Paul Gachet, *Lettres impressionnistes au dr. Gachet et à Murer*, p. 48—50. Deux lettres d'Alfred Sisley au même destinataire, ont été publiées, enfin, dans le catalogue des peintures de l'artiste par F. Daulte, *op. cit.*, p. 31 et 32. Dans les pages qui suivent nous donnons une nouvelle série de lettres adressées à G. de Bellio par Claude Monet, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir et Gustave Caillebotte, conservées dans les archives de la Galerie Durand-Ruel, de l'Institut Néerlandais et du Musée Marmottan de Paris. Celles publiées antérieurement et utilisées dans notre texte, ont été mentionnées en renvoyant aux sources. Des pièces de cette correspondance si intéressante pour l'histoire de l'impressionnisme existent sans doute encore, dispersées au hasard des ventes dans les archives et les collections. A la vente Max Thorek (Parke-Bernett Galleries, New York, 15—16 novembre 1960, nos 468—471) ont passé ainsi quatre lettres de Camille Pissarro à G. de Bellio. (Cf. le catalogue de l'exposition *Le Dessin français dans les collections hollandaises*, [par Carlos van Hasselt], Paris-Amsterdam, 1964, p. 147). D'un intérêt incontestable seraient aussi les lettres écrites aux peintres par le collectionneur. A celle citée par G. Geffroy (*Claude Monet*, p. 140—141), nous ajoutons une seconde lettre de G. de Bellio à Claude Monet, d'après un brouillon appartenant au Musée Marmottan. M. Michel Monet (Sorel Moussel, France) nous écrit, à la suite des recherches qu'il a eu la bonté de faire sur notre prière, que parmi les papiers de Claude Monet aucune lettre de G. de Bellio n'a été retrouvée. Nous publions aussi deux lettres inédites adressées par G. de Bellio à Michel Kogalniceano, un des principaux collectionneurs roumains du XIXe siècle.

### CLAUDE MONET A GEORGES DE BELLIO

**1**

7 juin 1876

Texte publié par Cl. Richebé, *op. cit.*, p. 118. *Musée Marmottan.*

**2**

20 juin 1876

Texte publié par Cl. Richebé, *op. cit.*, p. 118. *Musée Marmottan.*

**3**

Samedi matin, juin [1876]

Texte publié par Cl. Richebé, *op. cit.*, p. 117. *Musée Marmottan.*

**4**

25 juillet 1876

Fragment reproduit dans *La Grande misère des impressionnistes.*

**5**

6 mars [1877]

Texte publié par Cl. Richebé, *op. cit.*, p. 119. *Musée Marmottan.*

**6**

[Sans date: fin de l'année 1877]

Fragment reproduit dans *La Grande misère des impressionnistes* (p. 215 de notre texte). Daté par

John Rewald vers la fin de 1875, ce qui indiquerait que la rencontre du peintre avec de Bellio serait sensiblement antérieure *(History of Impressionism*, éd. 1961, p. 364; voir aussi Denis Rouart, *Claude Monet*, p. 66). Il nous semble que les lettres datant de juin 1876 (I, 1—3), beaucoup plus réservées et ne parlant que d'achats peu nombreux, ne peuvent avoir été écrites après celle-ci, d'autant plus qu'à l'exposition impressionniste de 1876 ne figura aucun tableau appartenant à de Bellio (voir plus haut, p. 212). Les créanciers qui menaçaient de laisser le peintre « sur le pavé et dépourvu de tout » sont probablement ceux d'Argenteuil, qu'il pourra payer bientôt grâce à l'aide d'Edouard Manet (voir plus haut, p. 217).

**7**

Cher Monsieur de Bellio,

Je viens vous prier de ne pas trop m'en vouloir si je ne vous ai pas encore envoyé le dernier tableau que vous m'avez acheté (un peu sans le vouloir) mais avant de vous le donner je vous ai dit que je voulais y retoucher et j'ai été si tourmenté de toutes les façons depuis ce temps que je n'ai pu trouver un instant de tranquillité pour faire ce petit travail. J'espère donc que vous m'excuserez et aussitôt terminé je vous apporterai votre bien.
Recevez, cher Monsieur, mes meilleurs compliments.

Tout à vous,
Claude Monet
17 rue Moncey

24 décembre 77

*Archives Durand-Ruel.*

**8**

15 janvier 1878

Texte publié par Cl. Richebé, *op. cit.*, p. 121.

*Musée Marmottan.*

**9**

Cher Monsieur de Bellio,

Je me suis présenté chez vous hier soir à deux reprises sans vous rencontrer. J'avais, vous le devinez, quelque chose à vous demander, comme toujours. Hélas, je suis extrêmement pauvre et comme l'autre jour vous avez eu l'obligeance de me faire espérer de ma venue une avance de quelques louis, je venais bien timidement voir si cela vous était possible. Travaillant tout le jour je suis obligé de vous adresser ma requête par un commissionnaire. Vous voudrez bien, j'espère, m'en excuser, vous priant de lui remettre ce que vous pourrez pour moi.

Merci d'avance.

Tout à vous,
Claude Monet

Mardi 12 mars 78

*Archives Durand-Ruel.*

**10**

16 mai 1878

Fragment reproduit dans *La Grande misère des impressionnistes.*

**11**

[Sans date: les premiers mois de 1878]

Texte publié par Cl. Richebé, *op. cit.*, p. 122.

*Musée Marmottan.*

**12**

30 décembre 1878

Fragment reproduit dans *La Grande misère des impressionnistes.*

**13**

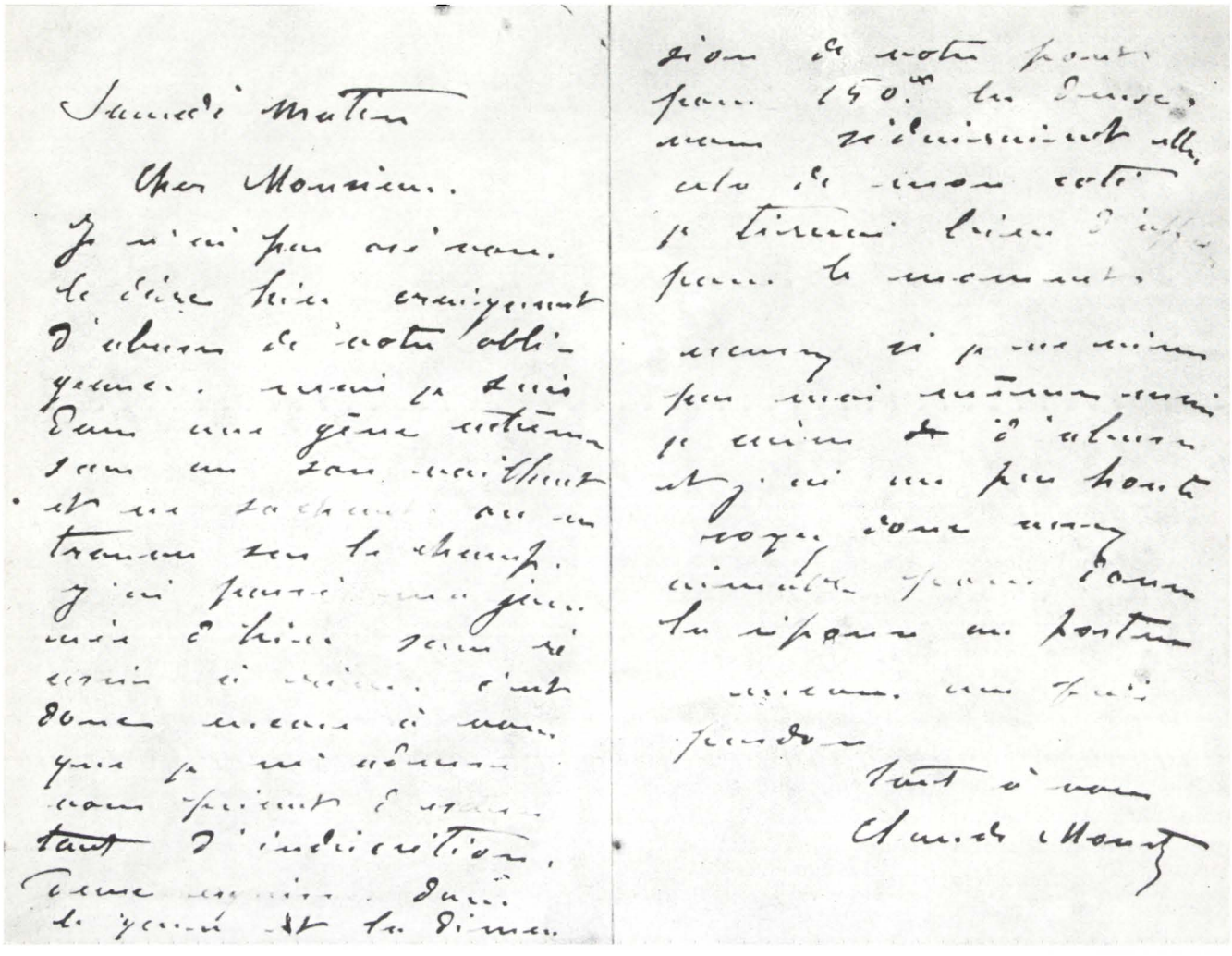
[Sans date: Printemps de 1879?]

Fragment reproduit dans *La Grande misère des impressionnistes.*

**14**

[18 février 1879]

Cf. Germain Bazin, *Les Trésors de l'Impressionnisme au Louvre*, Paris 1958, p. 34: « Le 18 février précé-



Lettre de Claude Monet à Georges de Bellio. 1876. (Musée Marmottan).

dent [1879] Monet avait vendu à de Bellio un tableau, l'admirable *Gare Saint-Lazare* que sa fille donnera plus tard au Musée Marmottan, pour la somme de 63 francs ! » Le document utilisé par l'auteur est très probablement une lettre du peintre à G. de Bellio. En tout cas, il s'agit plutôt de l'un des deux tableaux inscrits dans l'inventaire de la collection Donop de Monchy sous le titre *Intérieur de gare* (II, 79 et 94). *Le Pont de l'Europe* du Musée Marmottan, qui a figuré en 1877 à la troisième exposition impressionniste comme appartenant à G. de Bellio, avait été acquis antérieurement (II, 66).

**15**

10 mars 1879

Fragment reproduit dans *La Grande misère des impressionnistes.*

**16**

4 septembre 1879

Fragment reproduit dans *La Grande misère des impressionnistes.*

**17**

5 septembre 1879

Fragment reproduit dans *La Grande misère des impressionnistes.*

**18**

8 janvier 1880

Texte publié par Cl. Richebé, *op. cit.*, p. 122–123. Sur l'achat, mentionné dans cette lettre, que

Georges Petit fit à Monet, voir aussi John Rewald, *op. cit.*, p. 434.

*Musée Marmottan.*

**19**

Vétheuil 21 juillet 80

Cher Monsieur de Bellio,

N'avez-vous pas reçu ma lettre? Vous est-il impossible de m'envoyer un peu d'argent, cela me rendrait grand service. Venir à Paris en ce moment où tout le monde est absent, me paraît inutile, mieux vaut rester ici à travailler, d'autant plus que ces voyages sont très dispendieux.

Je compte donc sur vous.

Tout à vous,

Claude Monet

*Archives Durand-Ruel.*

**20**

Vétheuil 25 août 80

Cher Monsieur de Bellio,

Je reviens de travailler et trouve votre lettre contenant un mandat de 300 frs. Je n'ai que juste le temps de vous remercier, l'heure du courrier étant proche.

Bien à vous et à bientôt une plus longue lettre.

Claude Monet

à Vétheuil, Seine et Oise

*Archives Durand-Ruel.*

**21**

Vétheuil 15 octobre 80

Cher Monsieur de Bellio,

Je viens vous annoncer ma prochaine arrivée à Paris, car vous ne devez plus savoir quand je viendrai et ce que sont devenus vos deux tableaux. Je vous les apporterai ainsi que [pas] mal de choses, de nouvelles choses.

Je suis allé quelques jours au bord de la mer et j'en ai rapporté quelques études. En ce moment je termine deux natures mortes qui seront curieuses. Je pense donc vous voir mardi prochain, mercredi au plus tard, car je suis bien en peine pour partir, n'ayant plus un sou vaillant. Aussi seriez-vous le plus aimable du monde si vous vouliez disposer d'un billet de cent francs pour moi et si vous vouliez bien me l'adresser à Vétheuil par retour du courrier, si la chose vous est possible.

J'attends donc votre réponse et vous dis à bientôt.

Votre bien dévoué,

Claude Monet

*Archives Durand-Ruel.*

**22**

Giverny par Vernon, Eure

Mon cher Bellio,

Vous n'ignorez pas que je n'ai pas mis les pieds à Paris depuis plus de quatre mois. Je vous avais écrit il y a déjà un bon bout de temps que j'espérais venir vous voir sous peu, mais retenu du travail et surtout du temps qui n'a pas toujours pitié du pauvre peintre, je suis toujours à Giverny. Je pensais cependant venir à Paris ces jours-ci et voilà que la pluie m'empêche de terminer quelques toiles que je voulais apporter à Durand[1]. Mon voyage est donc retardé encore, aussi viens-je vous dire que je ne vous oublie pas et vous demande de vos nouvelles.

Votre tout dévoué,

Claude Monet

6 septembre 83

1 Paul Durand-Ruel.

*Archives Durand-Ruel.*

**23**

Dimanche 16 décembre [1883]

Mon cher Bellio,

Je viens vous demander un service, excusez-moi tout d'abord de ne pas venir moi même, mais nous partons, Renoir et moi, ce soir pour Gênes[1] et il m'a fallu aller embrasser mes enfants avant de partir.

Bref, voilà de quoi il s'agit. Je vous ai souvent parlé d'un bon ami à moi, M. Théodore Billecocq, dont vous avez connu l'oncle lorsqu'il était consul à Bucharest [2]. Il vient d'avoir tous les malheurs. Il a perdu sa femme et failli mourir lui-même. Seul et sans fortune il se trouve à la veille d'être forcé d'entrer à l'hôpital pour se faire opérer d'un phlegmon à la cuisse. J'ai pensé que vous voudriez bien en souvenir de son oncle, et pour moi dont il est l'ami, lui donner votre avis sur son mal. Je vous en serais très reconnaissant, c'est un garçon charmant et fort intelligent. J'espère donc que vous lui ferez bon accueil s'il se présente chez vous de ma part.

Mille amitiés et à bientôt. Je serai de retour avant le nouvel an.

Tout à vous,
Claude Monet

1 Sur ce voyage en Italie, voir la lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel du 12 janvier 1884 (LIONELLO VENTURI, *Les Archives de l'impressionnisme*, I, p. 267–268). Le 27 décembre Monet était de retour à Giverny *(ibid.*, I, p. 265).

2 Adolphe Billecocq, ancien consul de France dans les Principautés Danubiennes (1839–1847). Un de ses ouvrages, riches en renseignements sur la société roumaine de l'époque *(La Principauté de Valachie sous le Hospodar Bibesko*, Bruxelles 1847; *Le nostre prigioni*, 2 vol. Paris 1849–1850), l'*Album Moldo-Valaque*, Paris 1848, est illustré aussi par des dessins de Charles Doussault, que de Bellio avait également connu à Bucarest (voir plus haut, p. 210). Sur Adolphe Billecocq voir N. IORGA, *Histoire des relations entre la France et les Roumains*, Jassy 1917, p. 116–120.

*Archives Durand-Ruel.*

**24**

Giverny par Vernon, Eure

Mon cher Bellio,

J'ai passé quelques heures à Paris et suis allé dîner Place de la Bourse, dans l'espoir de vous y rencontrer. Je voulais vous demander un service. Voici de quoi il s'agit. Je suis en train de finir deux tableaux que je destinais à l'exposition chez Petit [1], mais par cet affreux temps, j'ai grand' peur de ne pouvoir les finir en temps, et à mon grand regret, car c'eût été autre chose que mes vues de Belle Isle. Bref [je] voudrais montrer une note très différente de mes marines et j'ai ma foi pensé à montrer une de vos gares. On n'en a jamais vu chez Petit.

Voudriez-vous encore une fois me prêter celle qui porte le titre de *Train de Normandie* [2], c'est, je crois, celle qui a été montrée le moins récemment. Voulez-vous pousser l'amabilité jusqu'à me répondre par retour du courrier, car il me faut adresser la liste de mes envois dès dimanche.

Merci d'avance, et à bientôt.

Votre tout dévoué,
Claude Monet

Vendredi 29 avril [1887]

1 La 6e Exposition Internationale, orgnisée par Georges Petit. Monet y présentera 15 tableaux, dont plusieurs vues de Belle-Isle, peintes l'année précédente. (Cf. Gustave Geffroy, *Claude Monet*, p. 116).

2 A part ses tableaux récents, Monet ajouta à cette exposition quelques œuvres anciennes: *Un coin d'appartement* de la collection Caillebotte et *Le Train de Normandie*, que Geffroy appelle *Une locomotive en gare (Claude Monet*, p. 272), sans doute un des « intérieurs de gare » mentionnés par l'inventaire de la collection Donop de Monchy (II, 79) et (II, 94).

*Archives Durand-Ruel.*

**25**

Giverny par Vernon, Eure [1887]

Mon cher Bellio,

Je travaille tant depuis mon retour que je n'ai pas pu trouver jusqu'à présent un

instant pour vous écrire. En quittant Paris j'ai bien insisté chez Petit pour que votre gare vous soit rendue dès la fermeture de l'exposition[1] et j'aime à croire que cela a été fait exactement et que le tableau vous a été rendu en bon état. Au cas contraire faites-le moi savoir par un mot.

Je vous renouvelle mes remerciements pour votre obligeance. Comme je vous le dis, je pioche beaucoup. Quel admirable temps et qu'il fait bon à la campagne, ceci en passant, pour vous faire souvenir de votre promesse de venir un jour à Giverny. Pensez-y, vous savez le plaisir que cela me ferait. Vous devriez amener avec vous Mademoiselle de Bellio, qui trouvera ici des jeunes filles très gentilles et vous pourriez de la sorte passer une bonne journée.

Prévenez-moi.

Amitiés de votre
Claude Monet

1 *Le Train de Normandie*, dont parle la lettre précédente.

*Archives Durand-Ruel*

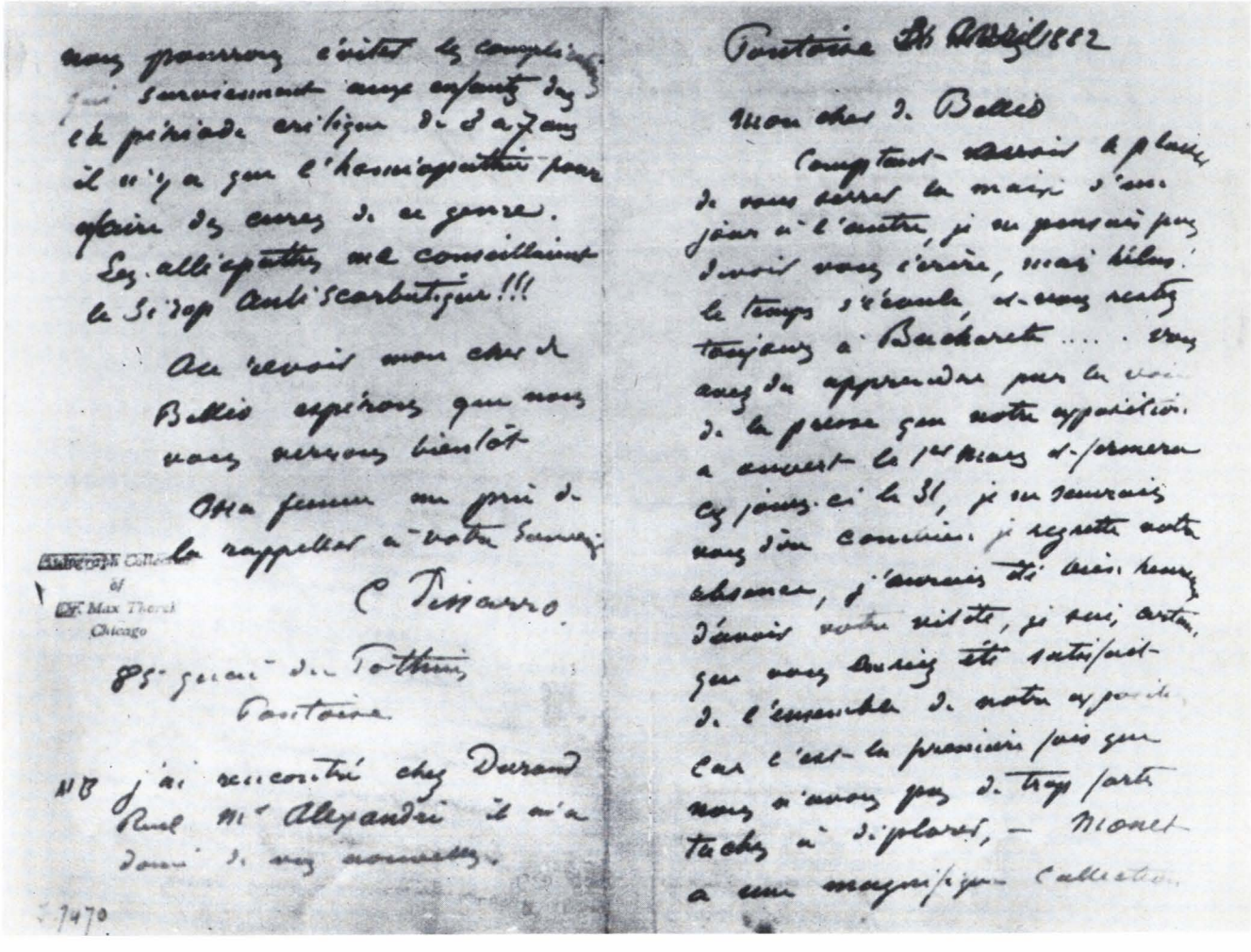
## CAMILLE PISSARRO
## A GEORGES DE BELLIO

**26**

Pontoise 26 mars [correction : 3 avril] 1882

Mon cher de Bellio,

Comptant avoir le plaisir de vous serrer la main d'un jour à l'autre, je ne pensais



*Lettre de Camille Pissarro à Georges de Bellio.* 3 avril 1882. (Collection F. Lugt, Institut Néerlandais, Paris).

pas devoir vous écrire, mais hélas! le temps s'écoule et vous restez toujours à Buckareste . . . Vous avez dû apprendre par la voie de la presse que notre exposition a ouvert le 1er mars et fermera ces jours-ci le 31 [1]. Je ne saurais vous dire combien je regrette votre absence. J'aurais été bien heureux d'avoir votre visite, je suis certain que vous auriez été satisfait de l'ensemble de notre exposition, car c'est la première fois que nous n'avons pas de trop fortes taches à déplorer. Monet a une magnifique collection, des marines admirables, des paysages d'un accent nouveau, c'est d'un faire plus curieux que jamais. Renoir, quoique malade à Marseille, est représenté admirablement, des portraits d'enfants, de jeunes filles, ses canotiers, des études d'Alger, etc. tout cela fort curieux, plein de piquant. Sisley n'a pas moins d'une trentaine de toiles d'une saveur toute anglaise et Mme Berthe Morisot, vous connaissez du reste assez son grand talent, inutile de tenter une description impossible, il n'y a que les critiques d'art qui peuvent se permettre de ces fantaisies!

Quand nous reviendrez-vous? Nous commençons à nous impatienter, espérons que ce sera bientôt!

Je ne vous ai pas encore écrit au sujet des journaux que vous avez eu la bonté de m'envoyer à propos des séances de magnétisme. Depuis, j'ai lu dans *L'Intransigeant* que l'Académie commençait à s'en préoccuper, tout en niant la puissance du magnétiseur. Que pensez-vous de Donato [2], dont on parle tant. La brochure que vous m'avez prêtée dans le temps, écrite par Crook [3], est autrement plus extraordinaire comme manifestation magnétique.

Je suis retourné chez le Dr. Léon Sessier avec mon avant-dernier fils [4], il va mieux, il n'est cependant encore tout à fait guéri, il est en bonne voie, j'espère qu'en continuant nos soins nous pourrons éviter les complications qui surviennent aux enfants dans la période critique de 3 à 7 ans. Il n'y a que l'homéopathie pour faire des cures de ce genre. Les alléopathes me conseillaient le sirop antiscorbutique !!!

Au revoir mon cher de Bellio, espérons que nous nous verrons bientôt. Ma femme vous prie de la rappeler à votre souvenir.

C. Pissarro

85 Quai du Pothuis, Pontoise

N.B. J'ai rencontré chez Durand-Ruel Mr Alexandri [5]; il m'a donné de vos nouvelles.

Un fragment de cette lettre a été cité dans le catalogue de l'exposition *Le Dessin français dans les collections hollandaises* [par Carlos van Hasselt], Paris-Amsterdam 1964, p. 147, no 173 A.

1 La 7e exposition impressionniste.

2 Donato ( = Alfred d'Hont, 1845–1900), magnétiseur belge, vint à Paris en 1876.

3 William Crookes (1832–1919), chimiste et physicien anglais.

4 En 1882, l'avant-dernier fils du peintre était Félix, né le 24 juillet 1874.

5 En mars 1882 le poète Basile Alecsandri était à Bucarest (V. Alecsandri, *Scrisori*, éd. Il. Chendi et E. Carcalechi, I, Bucarest 1904, p. 273), d'où il partit par Vienne (17 avril: *ibid.*, p. 275) pour n'arriver à Paris que le 20 mai *(ibid.*, p. 281–282). Le personnage rencontré par Pissarro chez Durand-Ruel n'était donc pas Basile Alecsandri mais son frère, Jean, qui vivait à Paris depuis 1879. Sur Jean Alecsandri, diplomate et homme de lettres roumain (1826–1884), voir Perspessicius, *Ion Alecsandri*, dans *Jurnal de lector*, Bucarest 1944, p. 319–354.

*Collection F. Lugt, Institut Néerlandais*, Paris.

**27**

26 mai 1886

Texte publié par Paul Gachet, *Lettres impressionnistes au dr. Gachet et à Murer*, p. 48–50.

**28**

Eragny par Gisors (Eure), 2 janvier 92

Mon cher de Bellio,

Nous commençons l'année par des ennuis et des inquiétudes; aussi ai-je recours

encore une fois à vos lumières. Ici, par suite des innondations et [de] la température anormale, il y a une épidémie d'influenza qui se manifeste souvent par des laryngites, croups, etc . . . Vous m'aviez conseillé Mer. cyané, mais à quel moment l'administrer? . . . Ma femme a été atteinte hier par cette grippe laryngée; je lui donne Aco. teinture mère, 2 gouttes par cuillerées toutes les heures. Donnerai-je Mer. cyané si le mal continue? . . . Si les enfants sont atteints faudra-t-il donner les mêmes médicaments? Spongia ne serait-il pas préférable? Voilà mes doutes, car je ne me souviens que vaguement des conseils que vous m'aviez donnés.

Recevez, mon cher ami, avec nos souhaits de nouvel an pour vous et les vôtres, nos meilleurs témoignages d'amitié.

Votre vieil ami,
C. Pissarro

*Archives Durand-Ruel.*

**29**

Eragny par Gisors, Eure, 5 décembre 93

Cher de Bellio,

J'apprends par le fils Durand-Ruel que Caillebotte est fort malade [1]. N'en ayant rien su par vous lors de ma visite, cela m'a paru exagéré. En savez-vous quelque chose? Je suppose que le dîner a dû avoir lieu. Voudriez-vous me donner aussi l'adresse de l'ami Caillebotte qui, j'espère, se porte aussi bien que possible.

J'ai oublié dans ma dernière lettre de vous demander la recette pour faire cette excellente crème que vous m'avez si gentiment envoyée.

Poignées de mains et compliments de la famille.

C. Pissarro

N.B. Ma bonne, vous vous souvenez, qui a eu l'angine, continue à tousser. Que faut-il lui donner? Phosphore n'a pas fait grand effet. Vous avez donné à Georges [2] Ipeca pour une toux sèche, pas grand effet non plus. Il est vrai qu'il est imprudent de rattraper son affaire, mais Vour n'a pas réussi non plus. Nous persistons avec Ipeca en attendant.

Merci d'avance,
C. P.

1 Gustave Caillebotte est mort le 21 février 1894.
2 Le second fils du peintre, né le 22 novembre 1871.

D'après une copie conservée dans les *Archives Durand-Ruel.*

## ALFRED SISLEY
## A GEORGES DE BELLIO

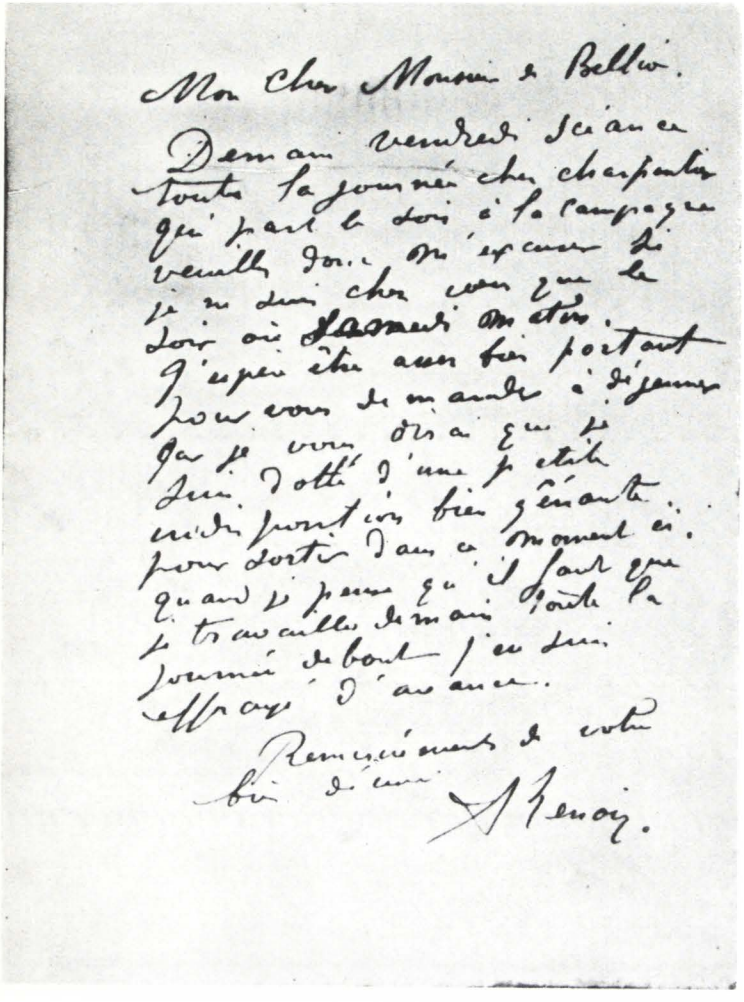
**30**

Cher Monsieur de Bellio,

Ainsi que je vous l'avais promis je viens vous entretenir de votre malade [1]. J'ai donné Arsenicum et comme l'appétit manquait j'ai donné China, que je donne encore. L'appétit est revenu.

Mais les forces ne reviennent pas vite, le gonflement du bas des jambes *le soir* est un peu moindre et la jambe est moins dure au toucher. La nuit n'est pas encore bonne. Lorsqu'elle ne tousse pas, ce qui arrive quelquefois, elle a des crampes d'estomac qui la réveillent et se reproduisent 2 et 3 fois, toujours de 1 à 4, ainsi que la toux. Elle en a aussi (des crampes) après le repas: notamment hier soir après avoir bu de la bière. La toux est sèche jusqu'à ce qu'elle ait expectoré un crachat blanc jaunâtre, glaireux; le hoquet parfois, éternuement.

Le temps a été admirable ici. Je me suis remis à travailler. Malheureusement, comme le printemps est sec et les arbres fruitiers fleurissent les uns après les autres et défleurissent très vite, — et j'en ai en train! — tout n'est pas rose dans le métier du paysagiste. Ce matin le vent était tellement fort qu'il a fallu lâcher. Le temps se couvre, fait rage un peu. Enfin à quelque chose malheur est bon, comme on dit, puisqu'il me permet de causer un moment avec vous. Voyez-vous Pissarro, se prépare-t-il à son exposition? [2] Celle de Renoir marche-t-elle? [3] Je ne sais pas quand



Mon cher Monsieur de Bellio.

Demain vendredi séance toute la journée chez Charpentier qui part le soir à la campagne veuillez donc m'excuser si je ne suis chez vous que le soir ou samedi matin. J'espère être assez bien portant pour vous demander à déjeuner car je vous dirai que je suis dotté d'une petite indisposition bien gênante pour sortir dans ce moment ci. Quand je pense qu'il faut que je travaille demain toute la journée debout j'en suis effrayé d'avance.

Remerciements de votre bien dévoué

A. Renoir.

*Lettre de Pierre-Auguste Renoir à Georges de Bellio.* Vers 1878. (Musée Marmottan).

j'aurai le plaisir de vous voir et je suis comme de raison sevré de nouvelles.

Au revoir mon cher M. de Bellio. Merci d'avance pour votre consultation.

Mille amitiés de votre dévoué

A. Sisley

Moret 18 avril 1883

Un fragment de cette lettre a été publié par F. Daulte, *Alfred Sisley*, p. 31.

1 La femme du peintre. Jean Renoir a recueilli les souvenirs de son père sur la femme de Sisley (*Renoir*, Paris 1962, p. 118–119).

2 L'exposition de Camille Pissarro, organisée par Durand-Ruel en mai 1883.

3 L'exposition de Renoir, organisée par Durand-Ruel en avril 1883.

*Archives Durand-Ruel.*

**31**

22 juin 1889

Texte publié par F. Daulte, *op. cit.*, p. 32.

*Archives Durand-Ruel.*

## PIERRE-AUGUSTE RENOIR À GEORGES DE BELLIO

**32**

[Vers 1878]

Mon cher Monsieur de Bellio,

Je viens de terminer le portrait de la fille du directeur du Palais-Royal[1]. J'espérais toucher hier mais il est arrivé un tas de monde qui m'ont empêché de parler d'argent. Il faut donc que j'attende jeudi prochain, mais j'ai mon terme à payer aujourd'hui, qui est de deux cent 25 francs (225 fr.)[2]. J'ai cru compter sur vous pour me tirer de cet embarras, si vous ne trouvez pas ma conduite trop ridicule. Je serai chez vous vendredi matin à 11 h$^1/_2$ avec la somme que je vous restituerai en vous remerciant.

Recevez l'assurance de ma profonde amitié,

Renoir

Je vous prie de m'excuser de ne pas venir moi-même mais j'ai un portrait à terminer, les gens partent pour la campagne et je n'ai que juste le temps.

1 Théâtre parisien, dont les directeurs étaient alors Léon Dormeuil, Plunkett et Delcroix. Cf. Eugène Hugot, *Histoire littéraire, critique et anecdotique du Théâtre du Palais-Royal, 1784–1884*, Paris 1886, p. 290. Pour le portrait de la « petite Plunkett », que Renoir avait l'intention d'exposer en 1879, à la *Vie Moderne*, voir Michel Florisoone, *Renoir et la famille Charpentier*, dans *L'Amour de l'art*, 19 (1938) n° 1, p. 34.

2 Voir aussi Germain Bazin, *Les Trésors de l'impressionnisme au Louvre*, p. 35.

*Musée Marmottan.*

**33**

[Vers 1878]

Mon cher Monsieur de Bellio,

Demain vendredi séance toute la journée chez Charpentier[1] qui part le soir à

la campagne. Veuillez donc m'excuser si je ne suis chez vous que le soir ou samedi matin [2].

J'espère être assez bien portant pour vous demander à déjeuner car je vous dirai que je suis dotté (sic) d'une petite indisposition bien gênante pour sortir dans ce moment-ci. Quand je pense qu'il faut que je travaille demain toute la journée debout, j'en suis effrayé d'avance.

Remerciements de votre bien dévoué

Renoir

1 L'éditeur Georges Charpentier. Renoir peignit, de 1876 à 1878, plusieurs portraits de la femme et des enfants de Charpentier. Cf. Michel Drucker, *op. cit.*, p. 149 (n° 24) et 151 (n° 45). Voir aussi Michel Florisoone, *Renoir et la famille Charpentier*, p. 31—39.

2 Dans la lettre précédente Renoir avait promis à de Bellio de venir chez lui le vendredi matin.

*Musée Marmottan.*

**34**

Boulogne, Samedi 25 [vers 1890]

Le peintre prie de Bellio d'examiner un de ses enfants qui venait de subir une légère opération. Il se trouve à Boulogne-sur-Mer et donne aussi son adresse de Paris: 18 Rue Houdon (Place Pigalle) [1].

1 Renoir avait loué son atelier de la rue Houdon en 1881, après son retour d'Algérie (Michel Drucker, *op. cit.*, p. 140). Cette lettre doit être datée entre 1885, l'année où naquit Pierre, le fils aîné du peintre, et 1890, quand Renoir habitait 11, Boulevard de Clichy (*ibid.*, p. 141—142).

*Musée Marmottan.*

## GUSTAVE CAILLEBOTTE A GEORGES DE BELLIO

**35**

Petit Gennevilliers, (Seine), 31 mars 93

Cher Monsieur,

Monet demande à remettre le dîner [1] prochain au 2e jeudi d'avril. Vous n'y voyez pas d'inconvénient? Donc au 2e jeudi d'avril.

Amitiés,

G. Caillebotte

1 Le dîner des impressionnistes, réunion mensuelle des peintres et de leurs amis au Café Riche. Voir plus haut p. 236—238.

*Archives Durand-Ruel.*

**36**

Petit Gennevilliers, (Seine), 24 novembre 93

Cher Monsieur,

Monet demande à remettre notre prochain dîner à jeudi prochain 30 nov. Si cela ne vous contrarie pas et que vous acceptiez, inutile de me prévenir. [1]

Bien à vous,

G. Caillebotte

1 Ce fut probablement la dernière réunion des impressionnistes à laquelle participèrent les deux amis. Gravement malade dès le 5 Décembre (voir la lettre n° 29, p. 255), Caillebotte mourra au début de 1894, suivi bientôt par de Bellio (voir plus haut, p. 238).

*Archives Durand-Ruel.*

**37**

Petit Gennevilliers, (Seine) [Sans date]

Cher Monsieur,

Nous reprenons nos dîners mensuels à jeudi 7 h., Café Riche. Monet et Renoir viendront.

Amitiés,

G. Caillebotte

*Archives Durand-Ruel.*

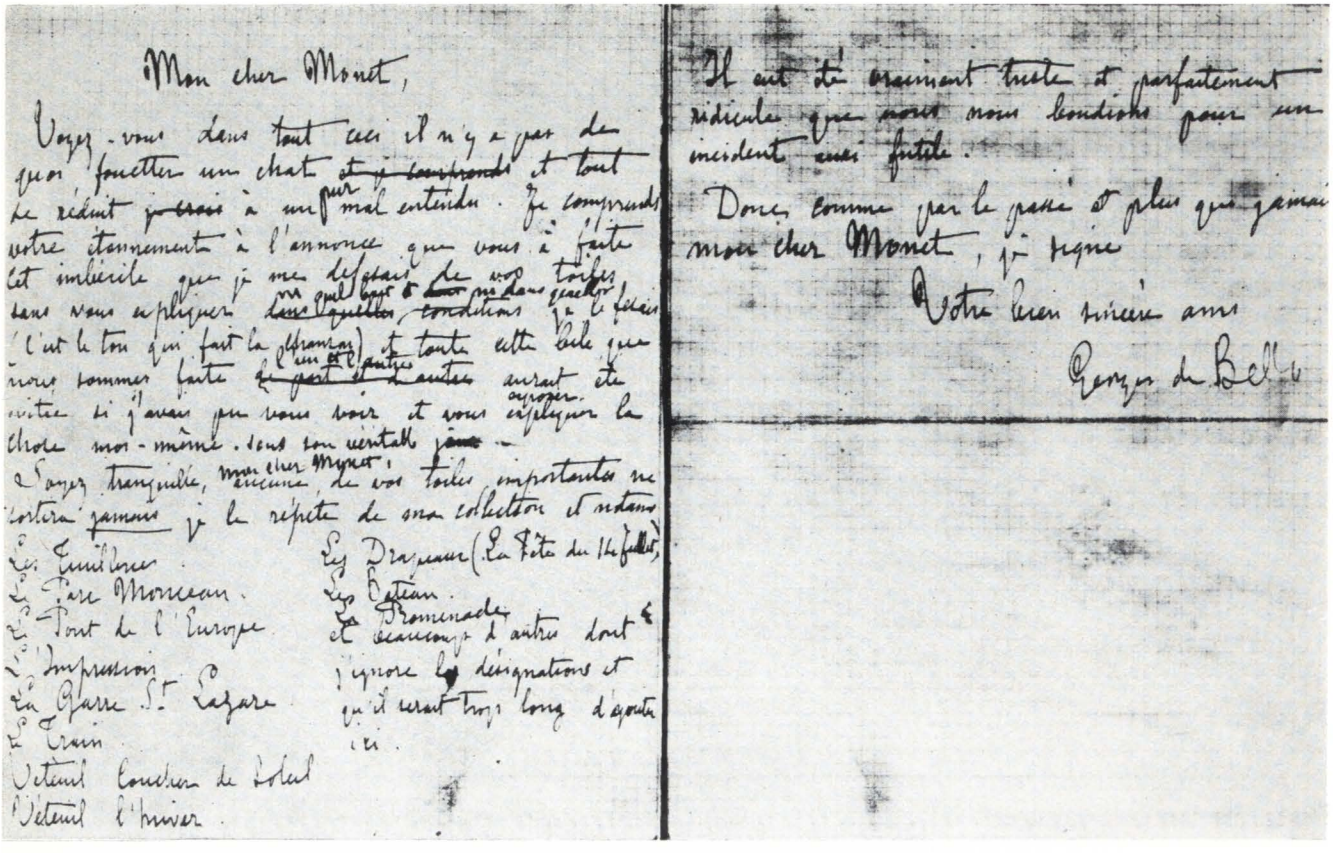
## GEORGES DE BELLIO A CLAUDE MONET

**38**

[Sans date: vers 1884]

Mon cher Monet,

Voyez-vous dans tout ceci il n'y a pas de quoi fouetter un chat et tout se réduit à un pur malentendu. Je comprends votre étonnement à l'annonce que vous a faite cet imbécile, que je me défaisais de vos toiles [1], sans vous expliquer ni dans quel but ni dans quelles conditions je le faisais. C'est le ton qui fait la chanson et toute cette bile que nous [nous] sommes faite



Mon cher Monet,

Voyez-vous dans tout ceci il n'y a pas de quoi fouetter un chat ~~et je comprends~~ et tout se réduit ~~je crois~~ à un pur mal entendu. Je comprends votre étonnement à l'annonce que vous a faite cet imbécile que je me défaits de vos toiles sans vous expliquer ~~dans quelles conditions~~ je le fais (c'est le ton qui fait la chanson) et toute cette bile que nous sommes faite ~~l'un et l'autre~~ aurait été évitée si j'avais pu vous voir et vous expliquer la chose moi-même sous son véritable jour.

Soyez tranquille, mon cher Monet, aucune de vos toiles importantes ne sortira jamais je le répète de ma collection et notamment:

Les Tuileries
Le Parc Monceau
Le Pont de l'Europe
L'Impression
La Gare St. Lazare
Le Train
Vétheuil Coucher de Soleil
Vétheuil l'hiver
Les Drapeaux (La Fête du 14 Juillet)
Les Bateau
La Promenade
et beaucoup d'autres dont j'ignore les désignations et qu'il serait trop long d'ajouter ici.

Il eût ~~été vraiment~~ triste et parfaitement ridicule ~~que nous~~ nous boudions pour un incident ~~aussi~~ futile.

Donc, comme par le passé et plus que jamais mon cher Monet, je signe

Votre bien sincère ami

Georges de Bellio

*Brouillon d'une lettre de Georges de Bellio à Claude Monet. Vers 1884. (Musée Marmottan).*

l'un et l'autre aurait été évitée si j'avais pu vous voir et vous expliquer la chose moi-même sous son véritable jour.

Soyez tranquille, mon cher Monet, aucune de vos toiles importantes ne sortira *jamais*, je le répète, de ma collection et notamment:

Les Tuileries [II, 65]
Le Parc Monceau [II, 75]
Le Pont de l'Europe [II, 66]
L'Impression [II, 68]
La Gare St. Lazare
Le Train
Vétheuil, coucher de soleil
Vétheuil l'hiver
Les Drapeaux (La Fête du 14 Juillet) [II, 74]
Le Bateau
La Promenade
et beaucoup d'autres dont j'ignore les désignations et qu'il serait trop long d'ajouter ici.

Il eût été vraiment triste et parfaitement ridicule que nous nous boudions pour un incident aussi futile.

Donc, comme par le passé et plus que jamais, mon cher Monet, je signe

Votre bien sincère ami

Georges de Bellio

1 C'est probablement au sujet de cette vente inattendue de ses tableaux que Monet écrivait à Paul Durand-Ruel le 2 octobre 1884: « J'apprends une chose qui m'inquiète, on aurait affirmé à Pissarro que l'on avait des tableaux à moi à des prix dérisoires. N'est-ce qu'un moyen d'en avoir des siens au plus bas prix possible? Comme je n'ai offert aucune toile à qui que ce soit, cela m'étonne. J'espère que Petit ne cherche pas à se défaire de ceux qu'il a, et d'un autre côté je ne puis croire que vous ayez été amené vous-même à faire cela. Quoiqu'il en soit, renseignez-moi, car cela ne laisse pas de m'inquiéter » (Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, I, p. 286–287).

Brouillon de lettre conservé au *Musée Marmottan*.

a b

*Georges de Bellio.* Photographie. Vers 1876.

*Georges de Bellio.* Photographie. Vers 1890.

**39**

16 juillet 1889

Texte publié par Gustave Geffroy, *Claude Monet*, p. 140–141.

GEORGES DE BELLIO
A MICHEL KOGALNICEANO

**40**

Paris, le 27 février 1878

Cher Monsieur Kogalniceano [1],

Au risque de passer à vos yeux pour un esprit versatile et inconséquent, je viens aujourd'hui et à l'encontre de ce que je vous conseillais, vous engager fortement à acquérir les deux ravissants Boucher dont je vous ai parlé, si toutefois vous pouvez vous payer cette coûteuse fantaisie. Que s'est-il passé, me direz-vous, qui explique un revirement si subit. Mon Dieu, tout bonnement ceci: je les ai revus. Je n'ajouterai rien, sinon que j'ai obtenu, non sans beaucoup de peine, et avec la promesse formelle qu'elles seront restituées et qu'elles ne seront pas reproduites, les photographies de ces charmantes toiles, qui sont comme une évocation de cette société légère, dissolue et pourtant si charmante. Je vous les envoie donc, persuadé que bien loin de trouver mon enthousiasme exagéré, vous le partagerez, au contraire.

Bien à vous,
Georges Bellio

P.S. Je vous envoie ces photographies sous plis cacheté et chargé que je ne déposerai à la boîte que demain, de façon qu'elles ne vous arrivent qu'après ma lettre. Comme cela toute surprise inopportune est évitée. La nature de mon envoi m'oblige à cette précaution qui aura, j'en suis sûr, votre approbation.

Veuillez de votre côté, au cas où vous ne vous décideriez pas à acheter ces tableaux, me les renvoyer, car ainsi que je vous le disais plus haut, c'est à cette condition qu'on a bien voulu me les confier. Le droit de reproduction est une propriété

réservée à l'acquéreur des tableaux, ce qui ajoute, en effet, à leur prix. Enfin, si vous vous décidiez à les acheter, je vous engage à me le télégraphier, car d'un moment à l'autre ils peuvent être vendus.

Lettre mentionnée par PETRE OPREA, *Mihail Kogălniceanu colecționar de artă*, dans *Omagiu lui Petre Constantinescu-Iași*, Bucarest, 1965, p. 671.

1 Historien et homme politique roumain (1817–1891). Il possédait une riche collection de tableaux anciens, dont une partie fut vendue à Cologne en 1887. Cf. *Katalog der Gemälde-Sammlung Sr. Excellenz des Ministers Michael von Kogalniceano in Bukarest. Gemälde niederländischer, italienischer und deutscher Meister des XVI.–XIX. Jahrhunderts*, Köln 1887. Pendant le séjour qu'il fit à Paris en 1873, toujours préoccupé par l'accroissement de sa collection, Kogalniceano rencontra sans doute de Bellio. (Lettre de Michel Kogalniceano à Emile Casimir publiée par Ilie Kogalniceanu, *Mihail Kogălniceanu colecționar de artă*, dans *Arta Plastică*, 1958, n° 2, p. 43. Deux autres lettres qu'un correspondant roumain, dont le nom est indéchiffrable, envoyait de Paris à Kogalniceano les 21 janvier et 13 février 1874, nous apprennent que de Bellio s'occupait dès cette époque à choisir des tableaux pour l'historien (Bibliothèque Centrale de l'État, Bucarest, Fonds Kogalniceano, Paquet III, Dossier 7).

*Bibliothèque Centrale de l'Etat*, Bucarest, Fonds Kogalniceano, Paquet III, Dossier 7.

**41**

Paris, le 17 juillet 1878

Cher Monsieur Kogalniceano,

Je vous envoie par l'obligeante entremise de Mr. D. Cunduri encore une photographie d'un ravissant tableau de Boucher, faisant suite aux deux que je vous avais proposés et qui se sont vendus dix-huit mille francs. Par parenthèse, je n'ai jamais reçu en retour les photographies, ce qui aurait pu m'attirer un procès; mais, heureusement que l'on a été très coulant. Celle-ci étant ma propriété je vous l'offre en attendant que je vous envoie le tableau que je vous ai promis depuis si longtemps et sur lequel j'ai enfin mis la main.

Oserais-je vous prier en terminant ce griffonnage, de vouloir bien prêter l'appui de vos conseils et de votre haute protection à M. D. Cunduri, qui en a bien besoin et qui en est digne à tous égards.

Je vous serre bien affectueusement la main[1].

Georges Bellio

1 Nous ne savons pas si ce tableau entra dans le collection de Kogalniceano. Le catalogue de la vente de Cologne (voir la note de la lettre précédente) énumère cinq tableaux de Boucher lui ayant appartenu (nos 25 à 29).

*Bibliothèque Centrale de l'Etat*, Bucarest, Fonds Kogalniceano, Paquet III, Dossier 7.

## II. CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES, AQUARELLES, DESSINS, PASTELS, MINIATURES, FORMANT LA COLLECTION DE Mr. E. DONOP DE MONCHY

### [Ancienne collection Georges de Bellio]

Conservé dans les archives du Musée Marmottan, cet inventaire a été rédigé après la mort de G. de Bellio, entre 1894 et 1897. La date de sa rédaction doit être fixée avant le 29 mai 1897, quand un tableau de Manet, *Berthe Morisot à l'éventail*, qui s'y trouve inscrit sous le n° 63, a été acquis par Étienne Moreau-Nélaton, qui le lèguera au Louvre. A de rares exceptions près, il s'agit de la collection héritée par E. Donop de Monchy de son beau-père G. de Bellio et réunie par celui-ci pendant une trentaine d'années au moins, depuis son premier achat connu, en 1864 (II, 21 et 22). Etabli d'une façon assez approximative, l'inventaire que nous publions est loin de contenir toutes les œuvres que possédait de Bellio. Nous l'avons complété par la liste faisant l'objet de l'*Annexe III*, dont nous tenons à préciser le caractère provisoire. Nous avons reproduit les titres des œuvres dans la forme donnée par l'inventaire, ainsi que les indications subsidiaires qu'on y trouve parfois : variantes de titres, technique, dimensions, circonstances de l'achat. Nous avons dû renoncer à mentionner les prix que Donop de Monchy avait notés pour une partie des œuvres qu'il possédait. La lecture de ces chiffres, modifiés en raison de l'accroissement des prix, est souvent incertaine. Les noms des artistes ont été complétés tacitement. Pour

les œuvres qu'il nous a été possible d'identifier nous avons jugé utile d'ajouter quelques renseignements. Les attributions d'œuvres anciennes n'ont pas été discutées, le but de notre recherche se limitant aux relations de G. de Bellio avec les peintres impressionnistes.

BOLDINI Giovanni

1 PORTRAIT DE MR. G. DE B[ELLIO].

*Musée Marmottan.*

2 JEUNE FEMME ASSISE DANS UN FAUTEUIL. (Panneau)

BONINGTON Richard-Parkes

3 PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME. (Toile).

BOUCHER François

4 LA NUIT. (FRILEUSE).

5 UN AMOUR DANS LES AIRS.

De Bellio possédait aussi une étude au crayon pour ce tableau (II, 178).

BROUWER Adriaen

6 HOMME SOURIANT.

CALS Adolphe Félix

7 FEMME ENDORMIE.

BOTTICELLI Sandro (école de)

8 UN ANGE. (Petit panneau).

CÉZANNE Paul

9 NATURE MORTE.

10 VUE D'AIX.

11 ARBRES ET MAISONNETTE.

12 PEINT PAR LUI-MÊME. (Toile de 35 × 27 cm).

COURBET Gustave

13 PAYSAGE.

COROT Camille

14 PAYSAGE. (Étude).

DAUBIGNY Charles-François

15 UNE PLACE DE VILLAGE EN AUVERGNE. (Toile; timbré du cachet de la vente).

DAUMIER Honoré

16 TÊTE DE PIERROT.

Peint vers 1862—1865. Un tableau ayant le même sujet, mais d'aspect très différent, et signé en haut à droite, a passé à la vente Doria en 1899. La description donnée par le catalogue de cette vente (L. Roger-Milès, *Collection de M. le Comte Armand Doria*, I, Paris 1899, p. 86, n° 131) correspond à l'œuvre publiée par Eduard Fuchs, *Der Maler Daumier*, München 1930, n° 127 A. Le tableau que possédait de Bellio, signé en bas à droite, n'est donc pas celui de la collection Doria (Jean Adhémar, *Honoré Daumier*, Paris, 1954, p. 129, repr. pl. 161). Cf. Erich Klossowski, *Honoré Daumier*, München 1908, n° 207 (collection Donop de Monchy); Eduard Fuchs, *op. cit.*, n° 118 A.

*Collection Sidney Brown*, Baden.

17 MOINE LISANT.

*Musée Marmottan.*

DEDREUX Alfred

18 UN CAVALIER. (Petit panneau).

DEGAS Edgar

19 BLANCHISSEUSE. (Toile).

Peint vers 1873. Tableau visible dans la photographie reproduite à la p. 266. On ajoutera donc les collections de Bellio et Donop de Monchy à celles mentionnées par P. A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*, II, Paris 1947, n° 329: *Repasseuse*.

*Collection J. Seligman* Paris.

20 DANSEUSES. (Toile).

DELACROIX Eugène

21 SATYRE EMBRASSANT UNE NYMPHE. (Toile).

Copie d'après Rubens. Tableau visible dans la photographie reproduite à la p. 267. Acheté par G. de Bellio à la vente de l'atelier Delacroix en avril 1864 (n° 177: 330 frs.). Cf. Alfred Robaut, *L'Œuvre complet d'Eugène Delacroix*, Paris 1885, n° 1945.

22 ÉTUDE DE PIED, POUR LE TABLEAU « ASSASSINAT DE L'ÉVÊQUE DE LIÈGE».

23 ÉTUDE DE CHEVAUX. (Toile).

Une des dix toiles figurant en bloc dans le catalogue de la vente de l'atelier Delacroix sous le n° 211,

adjugées au prix total de 550 frs., à un groupe d'amateurs dont G. de Bellio. (Les autres étaient Huet, Edmond Frère et Fabius Bret). Cf. Alfred Robaut, *op. cit.*, n° 1871.

CLOUET François

24 PORTRAIT DE JEUNE DAME. (Panneau).

ÉCOLE ANCIENNE [sic]

25 LOTH ET SES FILLES. (Ovale).

ÉCOLE ANGLAISE

26 TÊTE DE VIEILLARD. (Panneau).

27 TÊTE DE JEUNE PERSONNE.
*Musée Marmottan.*

ÉCOLE ALLEMANDE

28 TÊTE DE VIEILLE FEMME. (Petit panneau de 13 × 16).

ÉCOLE ITALIENNE

29 TÊTE DE JEUNE HOMME. (Panneau).

ÉCOLE FLAMANDE

30 TÊTE DE JEUNE GARÇON.

31 L'HOMME PLACIDE. (Panneau).

ÉCOLE ITALIENNE

32 ST. JÉRÔME. (Toile).

33 PAYSAGE AVEC PERSONNAGES. (Toile).

FORTUNY Y CARBO Mariano José

34 UNE RUE À GRENADE. (Panneau).
Voir le n° suivant.

35 ARA SUR SON PERCHOIR.
Vente Fortuny, 1875 (n° 117: 1100 frs.). A la même vente ont figuré plusieurs tableaux de l'artiste représentant des rues de Grenade (n^os 70–75). Cf. H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art*, III, Paris, 1911, p. 186.

FRAGONARD Jean-Honoré

36 TÊTE DE JEUNE FILLE. (LA CHASTE SUZANNE).

37 LE LEVER. (Panneau rond).

38 LE SOMMEIL. (Panneau rond).

GONZALÈS Éva

39 UNE CRÈCHE. (Toile).

GOYA Y LUCIENTES Francisco José de

40 FEMME EN MANTILLE, JAMBES NUES. (LA RÉPÉTITION).

41 SORCIERS RIANT ET GESTICULANT. (Peinture sur métal).

Plusieurs tableaux de Goya représentent des scènes de sorciers (X. Desparmet Fitz-Gerald, *L'Œuvre peint de Goya*, Paris, 1928–1950, I, n° 169, pl. 132; n° 171, pl. 134; n° 172, pl. 135; n° 174, pl. 137), dont un (n° 254), peint sur une lamelle de fer-blanc, mais qui fut vendu à Madrid en 1885. A Paris deux tableaux du maître ayant le titre *Sorciers*, passèrent à la vente Favre (n^os 48 et 67) en janvier 1856 (*ibid.*, II, p. 259).

42 PERSONNAGES ESPAGNOLS. (Panneau).

GRIGORESCO Nicolas

43 PORTRAIT DE MONSIEUR G. DE B[ELLIO].

Peint à Paris en 1876–1877 pendant que le peintre habitait la même maison que de Bellio, Boulevard de Clichy n° 1. Cf. Remus Niculescu, *Noi cercetări asupra activității lui Grigorescu în Franța*, *op. cit.*, p. 184, repr. p. 180.

*Musée Marmottan.*

44 TÊTE DE JUIF.

Peint en 1874 à Bacău (Moldavie). Donné ou vendu à G. de Bellio par l'ariste, en 1876–1877. Exposé au Salon de 1877, sous le pseudonyme « N. Dio », comme appartenant à G. de Bellio. (*Explication des ouvrages de peinture... des artistes vivants*, Paris, 1877, n° 721). Cf. Remus Niculescu, *op. cit.*, p. 184, repr. p. 182.

*Collection T. Pagnoud*, Septeuil (France).

GUILLAUMIN Armand

45 UNE RUE. (Toile).

46 ROUTE AU BORD DE L'EAU. (Toile).

47 BORDS DE LA SEINE. (Toile).

48 VERGERS ET MAISONS. (Toile).

49 MARINE. (Toile).

HALS Frans

50 UN BOUFFON. (Vente Langlier 1788).

Cf. H. Mireur, *Dictionnaire des ventes*, III, p. 404.

*Musée Marmottan.*

HALS Dirck

51 Le Rieur. (Toile).

HEEMSKERCK Egbert van

52 Le Chanteur. (Petit panneau).

JEAURAT Étienne

53 La Consultation. (Panneau ovale).

LAMBRECHTS Jean Baptiste

54 Le Buveur flamand. (Toile).

*Musée Marm ttan.*

VANLOO

55 Portrait du baron de Donop.

Ce tableau n'a pas appartenu à G. de Bellio.

LAWRENCE Sir Thomas

56 Jeune femme assise. (Princesse de Metternich).

*Musée Marmottan.*

FRAGONARD Jean-Honoré

57 La Bonne mère. (Toile).

LÉPINE Stanislas

58 Paysage. (Petit panneau).

LAMBRECHT

59 La Frileuse.

LEBOURG Albert

60 Paysage. (Toile de 31 × 58).

HUET

61 Groupe: homme et enfant.

MANET Edouard

62 Portrait de femme. (Toile; M^me^ Méry Laurent).

Il s'agit probablement d'une identification erronée, due à l'auteur de l'inventaire. On ne connait qu'un seul portrait de Méry Laurent peint à l'huile par Manet, sous le titre de *L'Automne*, et qui, acheté à la vente de l'atelier par Faure, n'a pas appartenu à G. de Bellio (Cf. A. Tabarant, *Manet et ses œuvres*, p. 433).

63 Sous l'éventail.

Peint vers 1872. Acheté en 1873 par Th. Duret (600 frs.); cédé à G. de Bellio par Duret; prêté par G. de Bellio à l'exposition Manet en 1884 (n° 65); collection Donop de Monchy; acheté à la vente anonyme du 29 mai 1897 par É. Moreau-Nélaton (n° 43: 1900 frs.). Cf. P. Jamot, G. Wildenstein et M.L. Bataille, *Manet*, Paris, 1932, n° 210, fig. 77: *Berthe Morisot à l'éventail*; A. Tabarant, *op. cit.*, p. 200, n° 186.

*Musée du Louvre.*

64 Vaches au pâturage.

Peint en 1871—1873. Tableau visible dans la photographie reproduite à la p. 266. Acheté par G. de Bellio le 5 juin 1878 à la vente Hoschedé. Cf. Jamot-Wildenstein-Bataille, *op. cit.*, n° 198, fig. 462; A. Tabarant, *op. cit.*, p. 216, n° 200.

MONET Claude

65 Vue des Tuileries.

Peint en 1876. Œuvre visible dans la photographie reproduite à la page 267. Prêté par G. de Bellio à la 3^e^ exposition impressionniste, en avril 1877 (n° 95: *Les Tuileries)*. Cf. Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, II, p. 260. Voir aussi (I, 38).

*Musée Marmottan.*

66 Le Pont de l'Europe.

Peint en 1877. Prêté par G. de Bellio à la 3^e^ exposition impressionniste, en avril 1877 (n° 98: *Le Pont de Rome, gare St. Lazare)*. Cf. Lionello Venturi, *op. cit.*, II, p. 98. Voir aussi (I, 38).

*Musée Marmottan.*

67 La Locomotive, effet de neige. (Le Train).

Peint en 1875. Cf. Cl. Richebé, *Claude Monet au Musée Marmottan*, *op. cit.*,p. 116, repr. pl. 29. Voir aussi (I, 38).

*Musée Marmottan.*

68 L'Impression, soleil couchant.

Peint en 1872. On a longtemps cru que ce tableau était celui qui, en 1874, avait donné le nom à l'impressionnisme, et qu'il fut même acheté par G. de Bellio à la première exposition du groupe. (Cf. *Fem Sekler Fransk Konst, 1400—1900, National Museum*, Stockholm 15 août — 9 novembre 1958, n° 155). Récemment Daniel Wildenstein, qui prépare le catalogue de l'œuvre de Monet, a signalé une variante, datée également 1872, qui correspond mieux à la description que le peintre fit du tableau exposé en 1874: «. . . une chose faite au Hâvre, de ma fenêtre, du soleil dans la buée et au premier plan quelques mâts de navire pointant . . . » (Maurice Guillemot, *Claude Monet*, dans *La Revue illustrée*, 15 mars 1898). Cf. John Rewald, *The*

*History of Impressionism*, éd. 1961, pp. 316-317 (avec les reproductions des deux tableaux) et 339. Le tableau que possédait de Bellio figure comme lui appartenant dans le catalogue de la 4e exposition impressionniste, en 1879 (n° 146: *Effet de brouillard, impression)* fait qu'on doit particulierèment retenir, car, ainsi que John Rewald le remarque (*op. cit.*, p. 339), le peintre ne présenta jamais deux fois le même tableau dans les expositions du groupe. Il ne s'agit donc pas, en 1879, du tableau déjà exposé en 1874, quand de Bellio ne connaissait pas d'ailleurs Monet (voir p. 213 de notre texte). On observera aussi que l'inventaire de la collection Donop de Monchy ne contient qu'un seul tableau ayant le titre *Impression*, sans doute celui exposé en 1879. Voir aussi (I, 38).

*Musée Marmottan.*

69 VÉTHEUIL, EFFET D'ÉTÉ (DE PRINTEMPS).

70 VÉTHEUIL, EFFET D'HIVER.

71 VÉTHEUIL, EFFET DE SOLEIL.

72 BORDS DE L'EAU, TEMPS ORAGEUX.

73 BORDS DE L'EAU, CIEL CLAIR.

74 LA FÊTE DU XIV JUILLET. (LA RUE MONTORGUEIL LE XIV JUILLET).

Peint en 1878. Tableau connu aussi sous le titre *Les Drapeaux*. Voir plus haut, p. 245 note 42 et (I, 38). Aucun des deux titres donnés par l'inventaire n'est exact. Il ne s'agit pas de la fête du 14 Juillet, mais de celle du 30 juin 1878, occasionnée par l'ouverture de l'Exposition Universelle. Une lettre adressée par de Bellio à Claude Monet (I, 38) prouve que le collectionneur se trompait lui-même sur le titre du tableau qu'il possédait. Le tableau, appartenant déjà à G. de Bellio, parut pour la première fois à la 4e exposition impressionniste, en 1879 (n° 145: *La Rue Montorgueil, fête du 30 juin)*. Cf. Lionello Venturi, *op. cit.*, II, p. 262. La même circonstance inspira au peintre un second tableau, *La Rue Saint-Denis, fête du 30 juin 1878*, exposé également en 1879 (n° 154), mais qui n'appartint pas à G. de Bellio. Le premier de ces deux tableaux a été publié aussi sous le titre de *La Rue Saint-Denis* (Jean Cassou, *Les Impressionnistes et leur époque*, Paris 1953, pl. 15), tandis qu'au second, aujourd'hui dans la collection Lindon (Paris) on a donné celui de *La Rue Montorgueil* (François Mathey, *Les Impressionnistes et leur temps*, Paris 1959, repr. p. 240). Au Musée de Rouen, ou *La Rue Montorgueil* est conservée actuellement, on connait seulement le nom de son dernier possesseur, F. Depeaux. Le fait si caractéristique d'avoir été acheté au peintre par G. de Bellio sera donc ajouté à l'histoire de ce tableau.

*Musée de Rouen.*

75 LE PARC MONCEAU.

Prêté par G. de Bellio à la 3e exposition impressionniste, en 1877 (n° 96: *Paysage. Le Parc Monceau)*. Cf. Lionello Venturi, *op. cit.*, II, p. 260. D'autres tableaux de Monet ayant le même sujet ont passé dans les collections de Jean Campineano (IV, 5) et d'Alexandre Bellio (IV, 6). Voir aussi (I, 38).

76 FONTE DE NEIGE, SOLEIL COUCHANT. (EFFET DE NEIGE, SOLEIL COUCHANT).

77 LE PONT D'ARGENTEUIL. (LA SEINE À . . .).

78 FLEURS DE TOPINAMBOUR.

A la 7e exposition impressionniste, en mars 1882, un tableau appartenant alors à M. Cahuzac, a figuré sous le titre de *Fleurs de topinambour*. Cf. Lionello Venturi, *op. cit.*, II, p. 267.

79 INTÉRIEUR DE GARE.

A la 3e exposition impressionniste, en 1877, sept tableaux de Monet représentaient la gare St. Lazare, *Le Pont de Rome* (n° 98, collection G. de Bellio) et six vues intérieures (nos 97: *Arrivée du train de Normandie* et 98: *Arrivée d'un train*, appartenant à Hoschedé, nos 102 et 116—118 sans nom de collectionneur). Cf. Lionello Venturi, *op. cit.*, II, p. 260. Deux tableaux de la série passèrent ensuite dans la collection de Bellio, et notamment celui qu'une lettre de Monet (I, 24) appelle *Le Train de Normandie*. D'après Denis Rouart *(Claude Monet*, p. 70) il existerait deux variantes du *Train de Normandie*, dont une serait celle de l'Art Institute de Chicago. (Le catalogue du musée, qui ne cite pas cette référence, donne au tableau un titre plus général: *Old St. Lazare Station, Paris*. Cf. *Paintings in the Art Institute of Chicago*, Chicago, 1961, p. 318). De Bellio pourrait avoir acheté son *Train de Normandie* à la vente Hoschedé, en 1878, à laquelle il avait acquis aussi un tableau de Manet (II, 64). Une variante de la *Gare Saint-Lazare* fut acquise par G. de Bellio en 1879 (I, 14). Voir aussi (II, 94) et (I, 38).

80 SOUS-BOIS, EFFET D'AUTOMNE.

81 EFFET DE BRUME, BORDS DE L'EAU.

82 EFFET D'ARBRES ET EAU, MAISON VUE AU LOINTAIN.

83 SAULES AU BORD DE L'EAU.

84 BORD DE L'EAU. (LA GRANDE ESQUISSE).

85 LE GARAGE À ARGENTEUIL.

85 bis LE BERCEAU. (LE FILS DE MONET).

Titre ajouté à l'inventaire après que le précédent eut été effacé, le premier tableau étant sans doute vendu. Un tableau ayant ce sujet et peint en 1867, dans la collection G. Friedland, Philadelphie. (Cf. John Rewald, *op. cit.*, repr. p. 184).

86 FEMME À L'OMBRELLE ET ENFANT.

Peint en 1875, le tableau représente Camille, la première femme de l'artiste et son fils aîné. Plus tard, en 1886, Monet a repris ce thème, en le modifiant par la suppression du petit garçon, dans les deux panneaux décoratifs qui furent donnés en 1927 au Musée du Louvre par M. Michel Monet. (Cf. Charles Sterling et Hélène Adhémar, *Musée du Louvre. Peintures, école française, XIX^e siècle*, III, Paris 1960, nos 1385 et 1386). Grâce à cette similitude de sujet, le tableau de l'ancienne collection de Bellio a été publié comme appartenant au Louvre (G. Besson, *Claude Monet*, Paris 1951, repr. 32). Il se trouvait dans la collection Menier et fut vendu récemment à un amateur suisse. Cf. François Duret-Robert, *Monet: une affaire classée*, dans *Connaissance des arts*, n° 165, septembre 1965.

87 PROMENADE DANS LES CHAMPS.

Voir aussi (I, 38).

88 MARINE.

89 MARINE. (Esquisse fort curieuse!).

90 LE CLOCHER DE VÉTHEUIL. (EFFET DE PRINTEMPS).

91 EFFET DE NEIGE, SOLEIL COUCHANT. (N° de vente 51).

Peint vers 1874. Cf. Cl. Richebé, *op. cit.*, p. 115, repr. pl. 28.

*Musée Marmottan.*

92 PAYSAGE VU À TRAVERS LES ARBRES. (ARBRES SE REFLÉTANT DANS L'EAU).

Peint en 1878. Cf. Cl. Richebé, *op. cit.*, p. 121, repr. pl. 32.

*Musée Marmottan.*

93 SOUS-BOIS, EFFET DE LUMIÈRE.

94 INTÉRIEUR DE GARE.

Une autre variante de la même série figure dans l'inventaire sous le n° 79.

## MONTICELLI Adolphe

95 FEMME DANS UN PARC. (Petit panneau).

96 FLEURS. (Petit panneau).

## MORISOT Berthe

97 UN COIN DE PARIS VU DE L'ANCIEN TROCADÉRO. (LE TROCADÉRO EN 1860).

Peint vers 1872. Acheté par G. de Bellio à la vente M., le 14 avril 1876 (n° 42). Cf. M. L. Bataille et G. Wildenstein, *Berthe Morisot*, Paris 1961, n° 23, fig. 111: *Vue de Paris des hauteurs du Trocadéro.*

*Collection Hugh N. Kirkland* Santa Barbara (Californie).

98 JEUNE FEMME AU BAL.

Peint vers 1875. A figuré à la 2^e exposition impressionniste, en avril 1876 (n° 166). Cf. M. L. Bataille et G. Wildenstein, *op. cit.*, n° 60, pl. 32: *Au bal.*

*Musée Marmottan.*

99 UN PERCHER DE BLANCHISSEUSES.

Peint vers 1875. A figuré à la 2^e exposition impressionniste, en avril 1876 (n° 175). Cf. M. L. Bataille et G. Wildenstein, *op. cit.*, n° 45, fig. 91.

## OLLER Y CESTERO Francisco

100 INTÉRIEUR D'ATELIER. (Toile).

## OSTADE Adriaen van

101 FESTIN VILLAGEOIS. (Petit panneau).

## PISSARRO Camille

102 JARDIN DES MATHURINS. (Ancienne habitation de Pissarro).

Peint en 1876. A figuré à la 3^e exposition impressionniste, en avril 1877 (n° 166: *Jardin des Mathurins à Pontoise*). Cf. Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *Camille Pissarro, son art, son œuvre*, n° 349.

103 LE BOULEVARD EXTÉRIEUR.

Peint en 1879. Cf. Ludovic-Rodo Pissarro, et Lionello Venturi, *op. cit.*, n° 475: *Les Boulevards extérieurs, effet de neige.*

*Musée Marmottan.*

104 LA HAIE.

Peint en 1872. Acheté par G. de Bellio à une vente du 18 février 1878 (n° 59). Cf. Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *op. cit.*, n° 135: *La Haie, paysage d'automne.*

*Collection C. M. de Hauke*, Paris.

105 PAYSAGE, EFFET D'AUTOMNE. (Toile de 53 × 64).

106 LE PRINTEMPS, MAISONS VUES À TRAVERS LES ARBRES.

Voir aussi (III, 15).

107 L'HIVER À LA CAMPAGNE, EFFET DE NEIGE.

Voir aussi (III, 17).

108 EFFET DE NEIGE, SOLEIL COUCHANT.

Voir aussi (III, 17).

109 Une RUE AVEC PERSONNAGES.

Voir aussi (III, 13) et (III, 14).

110 MAISON AVEC ARBRES ET CHEMIN MONTANT.

Peint en 1875. Cf. Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *op. cit.*, n° 308: *Le Chemin montant, l'Hermitage, Pontoise.*

*Musée des Beaux-Arts*, Brooklyn.

266 *L'Appartement de Georges de Bellio à Paris.* Photographie. Vers 1890.

*L'Appartement de Georges de Bellio à Paris.* Photographie. Vers 1890.

111 MAISON DANS LES CHAMPS.

PRUD'HON Pierre-Paul

112 PORTRAIT D'UNE DAME DE QUALITÉ.

*Musée Marmottan.*

QUOST Ernest

113 FLEURS: JONQUILLES ET GIROFLÉES.

*Musée Marmottan.*

RENOIR Pierre-Auguste

114 PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME.

Peint vers 1875. Œuvre visible dans la photographie reproduite à la p. 267. G. de Bellio aurait payé 1000 frs. cette toile qui lui fut apportée par Victor Chocquet. Cf. A. Vollard, *Renoir*, Paris 1919, p. 78.

115 UN PAGE.

116 FEMME SE BAIGNANT.

117 LA COUSEUSE.

Peint vers 1876, d'après Margot, un des modèles de Renoir (voir plus haut, p. 220). Après la mort de G. de Bellio le tableau passa dans la collection du prince de Wagram. Cf. J.Meier Graefe, *Renoir*, Leipzig 1929, p. 89, fig. 66.

118 LE PONT DE CHÂTEAU.

*Château* vraisemblablement pour *Chatou*, par suite d'une inadvertance due au rédacteur de l'inventaire. Le Louvre possède un *Pont du chemin de fer à Chatou*, peint par Renoir en 1881, et provenant du legs Caillebotte. Cf. Charles Sterling et Hélène Adhémar, *op. cit.*, IV, Paris, 1961, n° 1593.

118 bis PORTRAIT DE M^ME^ DONOP DE MONCHY.

Peint en 1892. Titre ajouté à l'inventaire après que le précédent eût été effacé. Victorine de Bellio (1863 – 1957) épousa E. Donop de Monchy en 1893. *Musée Marmottan.*

119 UN MELON.

120 LA PLACE DE LA TRINITÉ.

Il existe deux versions de ce tableau: celle de la collection Stavros Niarchos, Paris (Michel Drucker, *op. cit.*, repr. pl. 96) et celle de la collection Bührle de Zurich (E. Huttinger, *Sammlung Emil G. Bührle*, Zurich,1958, p. 109, repr. n° 170).

CLARY-BAROUX Adolphe

121 [Le titre n'est pas complété dans l'inventaire].

Ce tableau ainsi que les deux suivants ne proviennent pas de la collection G. de Bellio, étant acquis par E. Donop de Monchy.

122 CANAL DE L'OURCQ.

123 [Le titre n'est pas complété dans l'inventaire].

RIBOT Théodule

124 UN GIGOT. (Toile).

125 ÉTUDE D'HOMME

*Collection T. Pagnoud*, Septeuil (France),

ROBERT Hubert

126 FÊTES ET REPAS DONNÉS AUX TROUPES SOUS LA I^re^ RÉPUBLIQUE. (Toile).

Voir aussi plus haut, p. 239 et 247, note 101.

127 INTÉRIEUR DE PARC.

ROUSSEAU Paul

128 NATURE MORTE.

ROY

129 LA MOISSON.

130 [Le titre n'est pas complété dans l'inventaire].

131 [Place libre dans l'inventaire].

ROYBET Ferdinand

132 NATURE MORTE.

RUBENS Pierre-Paul (attribué à)

133 TÊTE D'AMOUR. (Panneau).

SISLEY Alfred

134 UNE ÉGLISE.

135 UNE RUE.

C'est probablement le tableau qui, prêté par G. de Bellio, figura à la 3^e^ exposition impressionniste sous le n° 215: *Rue de village*. Cf. Lionello Venturi, *op. cit.*, II, p. 261.

136 PRUNIERS EN FLEURS.

Peint en 1879. Cf. F. Daulte, *Alfred Sisley*, n° 305: *Printemps aux environs de Paris. Pommiers en fleurs.*

*Musée Marmottan.*

137 [Place libre dans l'inventaire].

MAUFRA Maxime Camille Louis

138 PAYSAGE. (Toile).

VOLLON Antoine

139 POISSONS.

ÉCOLE ITALIENNE

140 VERRE PEINT DIT ÉGLOMISÉ.

ÉCOLE HOLLANDAISE

141 VIEILLARDS.

142 [Même œuvre qu'au n° 7].

SELAK I.

143 PETITE MARINE. (Petit panneau de 9 × 13).

144—150 [Places libres dans l'inventaire].

## PASTELS

MANET Edouard

151 LA FEMME AU BAS BLEU.

Peint en 1878. Pastel visible dans la photographie publiée à la page 273. Acheté par G. de Bellio à l'Exposition des œuvres nouvelles d'Édouard Manet, organisée à la *Vie Moderne* en 1880 (n° 16: *La Toilette*, 500 frs.). Cf. Jamot-Wildenstein-Bataille, *op. cit.*, n° 422, fig. 236: *Femme à la jarretière* ; A. Tabarant, *op. cit.*, p. 321, n° 464.

*Musée d'Ordrupgaard.*

152 UNE PARISIENNE.

Peint en 1879—1881. Pastel connu aussi sous d'autres titres: *Femme au ruban bleu*; *L'Inconnue*. Le titre donné par l'inventaire a permis de confondre ce portrait avec celui de Mme Guillemet, appelé également *Une Parisienne* (Jamot-Wildenstein-Bataille, *op. cit.*, n° 431, fig. 222) et qu'on a cru par conséquent avoir appartenu à G. de Bellio et à son gendre E. Donop de Monchy (cf. Léo Swane, *Katalog over Kunstvaerkerne pa Ordrupgaard*, n° 77, p. 84, où le portrait de Mme Guillemet figure comme avoir appartenu à E. Donop de Monchy). L'identification du tableau est rendue certaine grâce à une des photographies que nous publions (p. 266), où il figure au-dessus de la *Blanchisseuse* d'Edgar Degas (I, 19). Quant au modèle, on a cru y reconnaître une certaine Mme Mouchot, et même Alexandrine, la femme d'Alexandre Bellio, un des neveux de G. de Bellio. La dernière de ces hypothèses a été infirmée par la famille même du supposé modèle. Il existe un portrait d'Alexandrine Bellio, peint par Nicolas Grigoresco (collection G. A. Bellio, Urlatzi). D'après Tabarant, le portrait de la *Femme au ruban bleu* fut «vendu ou donné par Manet à son ami de Bellio». Exposition Manet 1884 (n° 128). Cf. Jamot-Wildenstein-Bataille, *op. cit.*, n° 349, fig. 243; A. Tabarant, *op. cit.*, p. 430, n° 514.

*Art Institute*, Chicago.

153 LA FEMME AU CARLIN. (MÉRY LAURENT).

Peint en 1882. Œuvre visible dans la photographie reproduite à la page 273. Exposition Manet 1884 (n° 147); acheté par G. de Bellio en février 1884, à la vente de l'atelier Manet (n° 108: 900 frs.). Cf. Jamot-Wildenstein-Bataille, *op. cit.*, n° 536 fig. 256: *Méry Laurent au carlin* ; A. Tabarant, *op. cit.*, p. 443—444, n° 520.

MONET Claude

154 PAYSAGE.

Un paysage au pastel par Monet, ayant appartenu à E. Donop de Monchy et donc à G. de Bellio, a été reproduit en couleurs par G. Lecomte, *Les Impressionnistes*, dans *L'Illustration*, Noël 1941.

155 PAYSAGE.

156 PAYSAGE.

157 PAYSAGE.

SISLEY Alfred

158 EFFET DE NEIGE.

RANFT Richard

159 FANTAISIE.

160 CHEVAUX DE CHARROI.

161—170 [Places libres dans l'inventaire].

## AQUARELLES, DESSINS

ANDRIEUX Clément-Auguste

171 DEUX ÉTUDES DE MŒURS.

BOISSIEU Jean-Jacques de

172 VIEILLE FEMME RIANT. (Croquis au lavis).

BLONDEEL Lancelot

173 PROJET DE TABLEAU. (Crayon noir).

BROUWER Adriaen

174 PAYSANS. (Etudes de têtes; dessin au bistre).

BOUCHER François

175 PASTORALE. (Sanguine).

176 PASTORALE.

Le nom de Huet [Jean-Baptiste-Marie ?] a été ajouté plus tard en regard de ce dessin.

177 L'Etude. (Pendule).

178 Un Amour dans les airs. (Crayon, dont le tableau à l'huile m'appartient).
Voir aussi (II, 5).

179 Etudes de têtes et de mains d'enfants. (Crayon noir rehaussé de blanc).

180 Jeune femme battue par l'amour. (Crayon).

CHAM ( = NOÉ Amédée Charles Henri de)

181 Charge. (Crayon).

DAUMIER Honoré

182 Charge sur l'empereur Napoléon III. (Crayon noir).

DECAMPS Alexandre-Gabriel

183 Un Singe. (Crayon noir).

DELACROIX Eugène

184 [Le titre n'est pas complété dans l'inventaire].

185 Etude de nu.

186 Etude de chevaux.

187 Etudes de têtes et de mains.

DIETRICH Christian Wilhelm Ernst

188 Tête d'homme coiffé d'une toque. (Lavis rehaussé de blanc).

DAVID Jacques-Louis

189 Jeune homme couché. (Étude au crayon).

EISEN Charles

190 Quatre aquarelles: les quatre saisons. (L'Amour endormi, La Seine, Léda, Danse).

ELSHEIMER Adam

191 Études de pieds et de têtes.

ÉCOLE ESPAGNOLE

192 Sujet tiré de l'histoire sainte. (Sépia).

ÉCOLE PERSANE

193 Procession hindoue. (Aquarelle et gouache).

194 Un Personnage.

195 Acrobates.

196 Jeune femme montée sur un bœuf.

197 Personnage.

198 Personnage.

FRAGONARD Jean-Honoré

199 Jeune fille consultant un nécromancien. (Très beau dessin au pinceau lavé de sépia).

*Musée Marmottan.*

200 Intérieur de parc. (Lavis).

201 Ferme avec arbres. (Sanguine).

202 Un Faune poursuivant une nymphe.

Le nom de Clodion (= Claude Michel) a été ajouté plus tard en regard de ce dessin, à la place de celui de Fragonard.

FORAIN Jean-Louis

203 Ouvrier demandant du champagne. (N° 117 du catalogue; payé le 8 juin 93: 230 frs.).

204 Etude de mœurs. (Plume et pinceau).

205 « Vous savez qu'y n'faut pas aller chez elle ». (N° 27 du catalogue; payé le 8 juin 93: 199, 50 frs.).

206 Petite poison! (N° 71 du catalogue; payé 105 frs.).

207 « Les Cartes m'ont dit ». (N° 53 du catalogue; payé 89, 25 frs.).

208 « Vous admettez pourtant que. . .». (N° 8 du catalogue).

209 Etude de nu. (Plume).

210 « De c'temps-là ». (Dessin).

211 « Ne m'oblige pas à te rappeler ». (Dessin à la plume lavé d'aquarelle).

212 La Quinzaine. (Dessin à la plume lavé d'aquarelle).

213 L'Artiste exploité. (Plume, étude).

214 Le Buste. Compliments d'usage. (Plume et lavis).

215 « Ah! là! là! y fait bien froid dans tes . . . ». (N° 35 du catalogue; payé 315 frs. le 8 juin 1893).

216—219 [Places libres dans l'inventaire].

FYT Jan

220 Nature morte: fruits et animaux.

GAILLARD Ferdinand

221 PORTRAIT DU PRINCE GEORGES BIBESCO. (Aquarelle).

L'artiste a exécuté aussi un portrait gravé du même personnage. Cf. H. Béraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, VI, Paris 1887, p. 200, n° 19. Sur Georges Bibesco voir plus haut, p. 245, note 27.

GAVARNI (=CHEVALLIER, Hippolyte-Guillaume-Sulpice)

222 CHARGE. (Crayon).

GILL André (=GOSSET DE GUINES, Louis-Alexandre)

223 CHARGE SUR ROCHEFORT ET LOUISE MICHEL. (Lavis).

GIBBON

224 PAYSAGE, VALLÉE DE LA BIÈVRE. (Aquarelle).

GILLOT Claude

225 MODÈLE DE PORTIÈRE. (Aquarelle).

GOYA Y LUCIENTES Francisco José de

226 UN BERGER. (Légende: « Tu passes un mauvais pas »).

GREUZE Jean-Baptiste

227 TÊTE DE JEUNE FILLE. (Sanguine, dont la gravure m'appartient).

Dessin visible dans la photographie publiée à la p. 273, au-dessous d'une aquarelle de Dauzats (II, 298). La gravure mentionnée par l'inventaire est peut-être celle de J.J. Flipart, d'après le tableau *L'Oiseau mort* par Greuze (Ch. Normand, *J. B. Greuze*, Paris s. d., repr. p. 69). On y retrouve, dans la même attitude, le modèle du dessin que possédait de Bellio. La coiffure seule diffère: tête nue dans la gravure, bonnet dans le dessin.

228 JEUNE FEMME NUE. (Sanguine).

229 TÊTE DE VIEILLE FEMME. (Sanguine).

GUARDI Francesco

230 RUINES AU BORD DE LA MER. (Plume et lavis).

231 PALAIS VÉNITIEN, ESCALIER ET PERSONNAGES. (Plume et sépia; vente Marquis, payé 430, 50 frs.).

232 MARINE. (Plume et encre de Chine).

GUERCINO (=BARBIERI Giovanni Francesco)

233 LES DISCIPLES D'EMMAÜS.

*Musée Marmottan.*

RENI Guido

234 TÊTE DE JEUNE FILLE.

ISABEY Jean-Baptiste

235 PORTRAIT CHARGE DE BRIANTAIS.

236 PORTRAIT CHARGE DE GUÉMÉNÉE.

237 PORTRAIT CHARGE DE LEROY.

LE PRINCE Jean-Baptiste

238 BUSTE D'HOMME, LA TÊTE COUVERTE D'UN TURBAN. (Crayon noir rehaussé de blanc).

*Musée Marmottan.*

MAURIN

239 FEMME DEBOUT. (Crayon noir et couleur).

MILLET Jean-François

240 FEMME COUCHÉE. (Crayon; vente Tillot, payé 609 frs).

Plusieurs dessins de Millet passèrent à la vente Tillot en 1887. Cf. H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art*, V, Paris 1911, p. 213.

MONNIER Henry

241 LA TOILETTE DU SOIR. (Plume et aquarelle).

242 LE DUO. (Plume et aquarelle).

243 LE RÉVEIL NOCTURNE. (Aquarelle; ancien n° 144).

244 LES CURIEUSES. (Plume et aquarelle).

245 PROMENADE. (Aquarelle).

246 [Place libre dans l'inventaire].

GUYS Constantin

247 LA GOUVERNANTE DU VIEUX GARÇON. (Aquarelle; ancien n° 123).

248. SORTIE DU PARC. (Aquarelle).

249 L'ECHANGE DES CHAPEAUX. (Aquarelle; ancien n° 139).

250 LA LECTURE DU JOURNAL. (Aquarelle; ancien n° 136).

251 La présentation. (Aquarelle; ancien n° 114).

252 [Le titre n'est pas complété dans l'inventaire].

PROUST M.

253 Le calvaire de Montmartre. (Aquarelle de 1893).

MOREAU Jean-Michel, le Jeune

254 La Danse des Grâces. (Plume et bistre; payé 315 frs.).

Le nom de Jacques Philippe Caresme a été ajouté plus tard à côté de celui de l'auteur.

255 La Fin d'une bacchanale. (Plume et bistre; payés les deux 315 frs.).

Ce dessin fut donc acheté en même temps que le précédent.

256 Palais en ruines et personnages. (Aquarelle).

Le nom de Hubert Robert a été ajouté plus tard à la place de celui de Moreau le Jeune.

257 Le Carosse royal.

MOSSE

258 Paysage. (Aquarelle).

NICOLLE Victor-Jean

259 Trois vues de Rome. (Aquarelles).

PANNINI Giovanni Paolo

260 Intérieur de temple. (Plume lavée de sépia; payé 173 frs.).

PARROCEL

261 Jeune gentilhomme à cheval.

PIETTE Ludovic

262 Marché aux porcs. (Lassar, jour de neige. Aquarelle; n° 22 du catalogue).

263 Marché de la place de l'ancien hôtel de ville de Pontoise. (Aquarelle; ancien n° 14).

264 Matinée d'avril. (Aquarelle; ancien n° 45).

265 Rue de l'Hermitage, Pontoise. (Aquarelle; ancien n° 42).

266 [Le titre n'est pas complété dans l'inventaire].

267 Ruisseau. (Aquarelle; ancien n° 38).

POUSSIN Nicolas

268 Junon et Borée. (Plume et encre de Chine).

PRADIER

269 Etude au crayon.

PRUD'HON Pierre-Paul

270 Un Aigle. (Crayon; payé 52 frs).

*Musée Marmottan.*

271 L'Amour pris par les ailes. (Ancien titre, effacé: Jeune femme conduite par l'Amour. Crayon noir; payé vente Marmontel 787, 60 frs).

Un dessin de Prud'hon ayant le titre *L'Amour transi* passa en 1883 à la vente Marmontel (750 frs). Cf. H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art*, VI, Paris 1912, p. 82.

RAFFAELLI

272 Croquis à la plume.

RENOIR Pierre-Auguste

273 Jeune fille portant un carton. (Crayon noir; payé 100 frs.).

Il s'agit peut-être d'une étude pour la jeune femme portant un carton à chapeaux du tableau *Les Parapluies* (Tate Gallery, Londres). Une étude à la sanguine pour le même personnage fit partie de la collection Cognacq (cf. Michel Drucker, *Renoir*, p. 154, repr. pl. 69).

RIBOT Théodule

274 Petit cuisinier. (Dessin à la plume).

Voir aussi (III, 19).

ROBERT Hubert

275 [Titre effacé dans l'inventaire]

276 Villa Sachetti, près de Rome. (Dessin rehaussé de lavis, signé à gauche; n° 9 du catalogue; payé 89 frs.)

*L'Appartement de Georges de Bellio à Paris.* Photographie. Vers 1890.

277 Arc de triomphe. (Dessin à la sanguine, signé et daté; n° 170 du catalogue).

*Musée Marmottan.*

278 Escalier tournant dans un palais. (Sanguine; n° 163 du catalogue).

279 Ruines romaines. (Bistre et encre de Chine; n° 162 du catalogue).

280 Ruines. (Sanguine; n° 286 du catalogue).

FRAGONARD Jean-Honoré

281 Intérieur de l'église de Saint Pierre de Rome.

*Musée Marmottan.*

ROPS Félicien

282 Étude de nu. (Plume et pinceau).

283 Femme et Amours. (Plume).

284 Portrait de Mr X. (Crayon noir).

285 Les Exercices de dévotion. (Plume et crayon).

286 Études de mœurs. (Plume).

ROUSSEAU Théodore

287 Paysage. (Plume).

SCHALKEN Jacob

288 Étude pour plafond. (Plume et lavis).

SPRANGER Bartholomaeus

289 Scène mythologique. (Dessin à la plume lavé d'aquarelle).

TESTA Pietro

290 Amours.

VASARI Giorgio

291 Sujet décoratif. (Plume et bistre).

*Musée Marmottan.*

DELLA VECCHIA Pietro

292 Guerrier.

VERNET Horace

293 Eléphant. (Crayon).

WATTEAU Jean-Antoine

294 Homme de robe.

WITT Jean de

295 Jeux d'enfants. (Lavis, trois dessins).

ZUCCARO Federigo

296 Andromède. (Bistre).

ALDEGRAEVER Heinrich

297 Deux dessins de gaines. (Payés 194, 25 frs.).

DAUZATS Adrien

298 Une Rue à Cadix. (Aquarelle).

Œuvre datée décembre 1835 et visible au-dessus de la *Tête de jeune fille* de Greuze (II, 227), dans la photographie publiée à la p. 273.

PIETTE Ludovic

299 Matinée d'avril. (Aquarelle).

ROBERT Hubert

300 Intérieur de temple. (Sanguine).

BOLDINI Giovanni

301 Femme et Satyre.

SAINT-AUBIN Gabriel de

302 [Le titre n'est pas complété dans l'inventaire].

303 [Le titre n'est pas complété dans l'inventaire].

DRANER (= Jules RENARD)

304 Charges. (Plume et crayon).

CHANCOURTOIS René Louis Maurice Béguyer de

305 Ruines. (Sépia).

ETIENNE Marius

306 Le Moulin de la Galette. Vue sur Paris à vol d'oiseau. (27 avril, vente Chantecorne).

JONGKIND Johan Barthold

307 L'Escaut à Anvers. (Aquarelle 16,5 × 29,5; n° 143 du catalogue).

## III. AUTRES TABLEAUX AYANT APPARTENU A GEORGES DE BELLIO

Nous avons réuni dans cette annexe des renseignements sur plusieurs tableaux qui ne figurent pas dans l'inventaire de la collection Donop de Monchy, ou bien qui n'ont pu y être indentifiés.

### CÉZANNE Paul

1 MAISON DU DOCTEUR GACHET À AUVERS.
Peint en 1873. Cf. Lionello Venturi, *Paul Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, 1936, n° 146.

*Collection Rudolf Staechelin, Musée des Beaux-Arts*, Bâle.

### DAUMIER Honoré

2 L'ATELIER.
Peint en 1868–1870. D'après Fragonard. Cf. Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 130, repr. pl. 173.

*Collection Daniel Wildenstein*, New York.

### GAUGUIN Paul

3 FLEURS ET TAPIS.
Il s'agit probablement de la « nature morte » donnée à G. de Bellio par le peintre (René Huyghe, *Le Carnet de Paul Gauguin*, Paris 1952, p. 288). Prêté par G. de Bellio à la 6e Exposition impressionniste, en 1881. (N° 33; cf. Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, II, p. 266). Le tableau pourrait être celui de la collection Robert Pacquement, Paris. Cf. Georges Wildenstein, *Gauguin*, I, Paris 1964, n° 48: *Pensées dans un vase carré.*

4–5 Deux peintures.

G. de Bellio acheta deux peintures de Gauguin à l'exposition organisée par l'artiste en 1891. Cf. John Rewald, *The Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, p. 475.

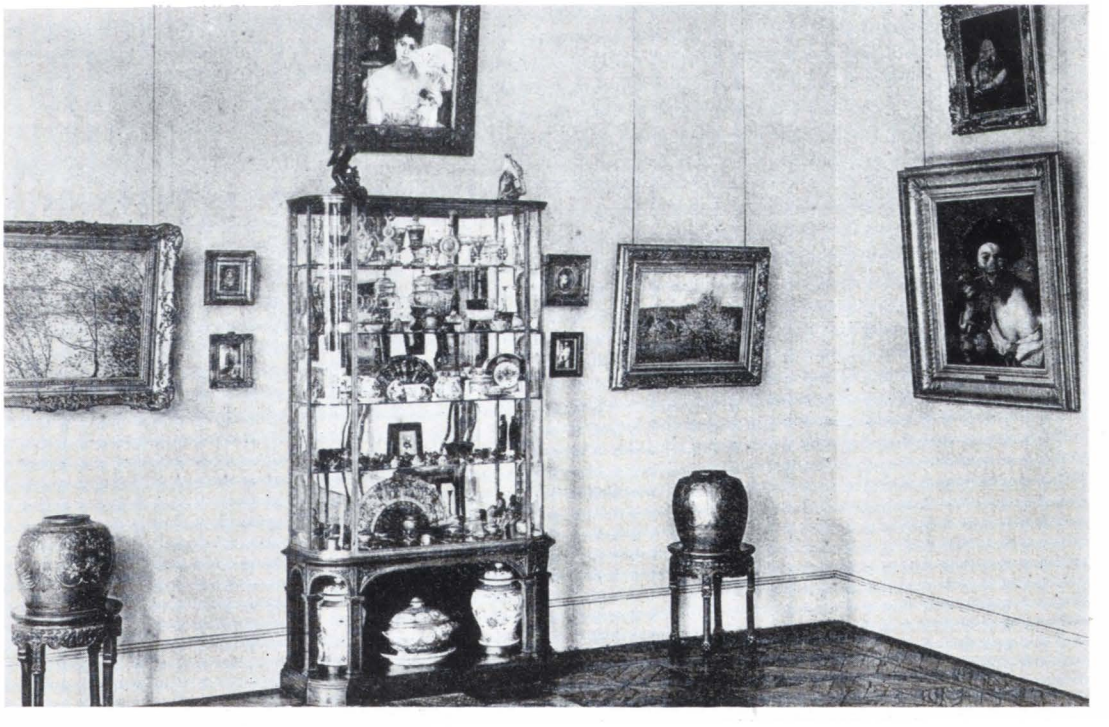
### GÉRICAULT Théodore

6 ÉTUDE DE LION.
Toile de 21 × 29 cm, non signée. Sur le dos du cadre, inscription au crayon: « Géricault, je dis zut à tous ceux qui en contesteraient l'authenticité. Georges de Bellio ».

*Collection du dr. Marcel Atanasiu*, Bucarest.

### GRIGORESCO Nicolas

7 TÊTE DE JUIF.
Peint en 1874, à Bacău (Moldavie). Petite étude non signée que nous avons retrouvée en 1957



*Salle Georges de Bellio au Musée Marmottan.* Photographie.

parmi les objets donnés au Musée Marmottan par Mme Donop de Monchy. Cf. Remus Niculescu, *Noi cercetări asupra activității lui N. Grigorescu în Franța*, p. 184, repr. p. 179. D'ailleurs G. de Bellio possédait aussi d'autres œuvres de Grigoresco, dont l'existence nous est signalée par une lettre non datée, mais postérieure à 1891, adressée à l'artiste par son ami le critique d'art William Ritter: «J'ai eu l'extrême joie, un de ces jours, de voir un peu, un tout petit peu, comme on dit chez nous, de votre peinture ici, à Paris: les exquises petites choses que possède Mr. Georges de Bellio. J'ai eu presque les larmes aux yeux à reconnaitre certains modèles, certains coins de votre atelier de Paris, dont à Bucarest j'avais eu des échantillons plus considérables». Cf. G. Oprescu, *Corespondența lui N. Grigorescu*, dans *Analecta* 2(1944), p. 60.

*Musée Marmottan*, Paris.

## MANET Edouard

### 8 Portrait de Berthe Morisot.

Peint en 1874. Donné en 1884 à G. de Bellio par la veuve du peintre; collection Donop de Monchy; vente Degas, 26 mars 1918 (n° 76: 27.600 frs.). Cf. Jamot-Wildenstein-Bataille, *op. cit.*, n° 233, fig. 147; A. Tabarant, *op. cit.*, p. 236, n° 223.

*Musée des Beaux-Arts*, Berne.

### 9 Buste de femme.

Peint en 1875. Ce tableau, qui figure dans la photographie publiée à la page 273, est connu aussi sous le titre: *Le Modèle du Linge*. Acheté par G. de Bellio à la vente de l'atelier Manet, 4—5 février 1884 (n° 40: 270 frs.); collection Gr. Balaceano. Cf. Jamot-Wildenstein-Bataille, *op. cit.*, n° 262, fig. 194; A. Tabarant, *op. cit.*, p. 273, n° 246.

*Collection Bernheim Jeune*, Paris.

### 10 Portrait de femme au fichu noir.

Peint en 1878. Acheté par G. de Bellio à la vente de l'atelier Manet, 4—5 février 1884 n° 26: 600 frs.). Cf. Jamot-Wildenstein-Bataille, *op. cit.*, n° 284, fig. 124; A. Tabarant, *op. cit.*, p. 333, n° 306.

*Art Institute*, Chicago.

## MONET Claude

### 11 La Chasse.

Peint en 1876. Il existe deux versions de ce sujet, une ayant appartenu à Madame de Brécey, et la seconde, à G. de Bellio. Cf. John Richardson, *Biographical Chronology*, dans le catalogue de l'exposition *Claude Monet*, Edinbourgh International Festival, 1957, p. 23.

## MORISOT Berthe

### 12 Le Déjeuner sur l'herbe.

Peint vers 1875. A figuré à la 2e exposition impressionniste, en 1876 (n° 189). Après la mort de G. de Bellio le tableau fut acheté par A. Vollard à la vente anonyme du 29 mai 1897. Cf. L. M. Bataille et G. Wildenstein, *op. cit.*, n° 47, pl. 25.

## PISSARRO Camille

### 13 Une Rue à Montmartre.

Peint vers 1861. Cf. Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *op. cit.*, n° 22. Voir aussi (II, 109).

### 14 Rue de l'Hermitage, Pontoise.

Peint en 1874. Cf. Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *op. cit.*, n° 264. Voir aussi (II, 109).

### 15 Paysage sous-bois à l'Hermitage.

Peint en 1878. Cf. Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *op. cit.*, n° 444. Voir aussi (II, 106). *Collection de Mme Emil Staub-Terlinden*, Männedorf (Suisse).

### 16 Paysage « au chou », près Pontoise.

Peint vers 1878. Cf. Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *op. cit.*, n° 458.

### 17. Effet de neige à Osny.

Peint en 1882. Cf. Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *op. cit.*, n° 555. Voir aussi (II, 107) et (II, 103).

### 18 Vaches au pâturage, Éragny.

Peint en 1887. Acheté par G. de Bellio chez Boussod et Valadon, en 1887 (500 frs.). Cf. Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, éd. John Rewald, p. 163 (lettre du 24 septembre 1887); Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *op. cit.*, n° 711.

## RIBOT Théodule

### 19 Les Cuisiniers.

Tableau acheté par G. de Bellio à l'Hôtel Drouot le 14 mars 1874 (no 66 du catalogue: 299 frs.). Cf. la note manuscrite de G. de Bellio, au Musée Marmottan. De Bellio possédait aussi un dessin de l'artiste à sujet analogue (II, 274).

## SISLEY Alfred

### 20 Scieur de long.

Peint en 1876. A figuré à la 3e exposition impressionniste en 1877 (n° 214) comme appartenant à G. de Bellio. Cf. F. Daulte, *op. cit.*, n° 230.

*Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.*

21 Les Gressets, village aux environs de Paris.

Ce tableau qui a figuré à la 3e exposition impressionniste en 1877 (n° 216), comme appartenant à G. de Bellio (cf. L. Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, II, p. 261), n'est pas mentionné sous ce titre dans le catalogue de F. Daulte. Aucun tableau de Sisley peint aux Gressets n'y est d'ailleurs cité (voir F. Daulte, *op. cit.*, p. 345—347: *Index des motifs*).

## IV. TABLEAUX IMPRESSIONNISTES EN ROUMANIE AVANT 1890

### MANET Edouard

1 Portrait de Lise Campineano.

Peint en 1878. Publié parfois sous le titre erroné de *Portrait de Mlle de Bellio (Formes*, 1932, p. 256). Même dans les catalogues de l'œuvre de Manet le titre du tableau n'est pas tout à fait exact, car le modèle s'appelait Lise (Élise) et non pas Line (Hélène). Son père, Jean Campineano (voir plus haut, p. 246, note 47), apparenté par sa femme à G. de Bellio, se trouvant à Paris à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1878, fut conseillé par celui-ci de s'adresser à Manet pour le portrait de Lise. Manet essaya une première version dont il fut mécontent et qu'il gratta (Jamot-Wildenstein-Bataille, *op. cit.* n° 285, fig. 471). Le portrait fut payé 500 frs., auxquels la famille ajouta, assure-t-on, une épingle de cravate. Après la mort de son père Lise Campineano, mariée plus tard à Grégoire Greceano, garda le portrait dont elle n'était pas très contente quant à la ressemblance. C'est le peintre Théodore Pallady qui découvrit l'œuvre oubliée de Manet. Henri Focillon vit aussi le tableau pendant un de ses voyages à Bucarest. Le portrait de Lise Campineano, qui fut vendu à Paris vers 1930, n'appartint jamais, comme l'affirme A. Tabarant (p. 335), à « Mme de Bellio ». Cf. Jamot-Wildenstein-Bataille, *op. cit.*, n° 286, fig. 188: *Portrait de Line Campineano*; A. Tabarant, *op. cit.*, p. 334—335, n° 309: *Fillette à mi-corps*.

*Collection William Rockhill Nelson, Gallery of Art*, Kansas City.

### MONET Claude

2 La Dame à la robe verte.

Peint en 1866. Tableau connu aussi sous le titre de *Camille*. Réplique de dimensions plus réduites du portrait de Camille Doncieux exposé par Monet au Salon de 1866 (Kunsthalle, Brême). C'est la toile que Monet priait son ami Bazille de lui expédier à Saint-Siméon, ou il se trouvait le 1er décembre 1866: « Envoyez-moi la petite réduction de *Camille*, que je n'ai pu achever à Paris et qu'il faut que je termine, puisque j'ai été payé » (Gaston Poulain, *Bazille et ses amis*, Paris 1932, p. 71). Le 22 décembre Monet, qui n'avait pas reçu de réponse à sa lettre, s'adressait à Zacharie Astruc: « Bazille vous a-t-il donné mes toiles, et dans le paquet se trouve-t-il ma toile du Salon, *Camille*, ainsi que la petite réduction de Cadart? J'en suis très pressé, car j'ai reçu une lettre de Luquet qui me la réclame, et il faut que je la lui aie terminée et livrée pour le 26 courant, pour qu'il l'envoie le lendemain en Amérique. Sinon il n'en veut plus et il faudrait que je lui rembourse l'argent puisque j'ai été payé » (Gaston Poulain, *op. cit.*, p. 71—72). En effet, sur le châssis on lit encore l'adresse écrite par l'expéditeur du tableau: « Monsieur Monet, chez Madame Toutain, ferme de St. Siméon, Honfleur ». John Richardson, qui a identifié dans ces deux lettres le tableau de Bucarest (*Catalogue Monet*, Edinbourgh International Festival, 1957, p. 40—41) suppose que Monet renonça de finir son tableau parce que celui-ci aurait été acheté par G. de Bellio. A notre avis il s'agit plutôt d'un tableau qui, ne pouvant être prêt à temps, resta dans l'atelier du peintre et fut acquis beaucoup plus tard, après 1876, par G. de Bellio qui le donna à son frère Étienne. Celui-ci offrit ensuite la toile de Monet au médecin qui le soignait, le docteur Nicolas Maldaresco. Vieil ami de Nicolas Grigoresco, qui lui avait dédié en 1864 une *Etude de femme* (Musée d'Art, Bucarest), Maldaresco possédait aussi d'autres toiles du maitre roumain. En 1914 le dr. Maldaresco vendit le tableau de Monet pour un prix équivalant à cette époque à la somme de 11.000 francs, à Anastase Simu, fondateur du Musée Simu de Bucarest. (Lettre du dr. N. Maldaresco à Anastase Simu, 14 janvier 1914, Archives du Musée Simu à Bucarest). Anastase Simu, qui avait acheté pour son musée plusieurs tableaux français modernes, venait d'acquérir, en 1913, une autre œuvre de Monet, les *Bâteaux de pêche*, chez Durand-Ruel. (Lettre de Durand-Ruel à Anastase Simu, 15 octobre 1913, Archives du Musée Simu, Bucarest).

*Musée d'Art de Roumanie*, Bucarest.

3 Un Pont à Argenteuil.

Ancienne collection Alexandre Bellio. Tableau vendu vers 1930, à Paris, par André Schoeller.

4 Arche de pont sur lequel passe un train de marchandises.

Peint en 1875. Ancienne collection Alexandre Bellio. Tableau vendu vers 1930, à Paris, par André Schoeller.

5 Le Parc Monceau.

Peint en 1875. Ancienne collection Jean Campineano.

6 Un Coin du Parc Monceau avec pelouse et arbres fleuris.

Peint en 1876. Ancienne collection Alexandre Bellio. Tableau vendu vers 1930, à Paris, par André Schoeller.

PISSARRO Camille

7 Une Rue.

Ancienne collection Alexandre Bellio. Tableau vendu vers 1930, à Paris, par André Schoeller.

8 Le Charpentier.

Peint en 1874. Donné probablement par G. de Bellio à Jean Campineano (sur le châssis, inscription au crayon: « M. Bellio »); acheté en 1930 aux héritiers Campineano par le dr. J. N. Dona. Cf. Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *op. cit.*, n° 313.

*Collection de Mme Hélène Dona*, Bucarest.

9 Les Sarcleuses, Pontoise.

Peint en 1882. Acheté à la vente Leroux (27–28 février 1888, n° 67) par Mme Arion (Bucarest). Cf. Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *op. cit.*, n° 563.

SISLEY Alfred

10 Un Sentier à Sèvres, après-midi.

Ancienne collection Alexandre Bellio. Tableau vendu vers 1930, à Paris, par André Schoeller.

## SUPPLÉMENT A L'ANNEXE I: LETTRES DE CLAUDE MONET A GEORGES DE BELLIO

Après la mise en pages, nous recevons, par le C.N.R.S., le microfilm de trois lettres que nous n'avons pu utiliser, publiées dans *Arts—Documents*, février—mars 1953, n° 29, p. 3: *Des Lettres inédites de Claude Monet*. En les résumant, nous ferons les renvois nécessaires aux pages de notre article.

**42**

Samedi 25 mai 1877

Le peintre remet un rendez-vous avec de Bellio, ayant peu travaillé dans la semaine à cause d'une «affreuse pluie», et voulant montrer à l'amateur «le plus de choses possible». Monet venait de présenter, à la 3e exposition impressionniste, plusieurs tableaux appartenant à G. de Bellio (voir p. 213 de notre texte).

**43**

Vendredi 28 décembre 1877

Monet s'excuse de ne pouvoir déjeuner avec de Bellio et Caillebotte et engage le collectionneur de se rendre seul chez celui-ci, 77, rue Miromésnil. Cette réunion d'amis semble annoncer les «diners impressionnistes» (voir p. 236–238 de notre texte).

**44**

26 septembre 1878

Le peintre fait part à son ami de l'état alarmant de Camille, «de moins en moins bien, d'une faiblesse extrême, se trouvant mal à chaque instant».

# THE GENESIS OF THE "COLUMN WITHOUT END"

*Ştefan Georgescu-Gorjan*

In 1890, Constantin Brâncuşi entered as shop-assistant in the taphouse of Ion Zamfirescu, at Craiova, on the Madona Dudu street no. 19. Two houses farther, at no. 23 of the same street, my father was first salesman at a draper's, "The coloured star", property of Ghiţă Ionescu.

A lasting friendship united the two Gorj-boys[1], "Costache" Brâncuşi and Ion Georgescu-Gorjan. When they were ten or eleven years old they had both left their needy villages of the Tismana region, in order to seek their "fortune" in town. My father, a few years older than Constantin Brâncuşi, behaved to the latter like an elder brother.

After 1890, Brâncuşi lived for a rather long period together with my father and my father's youngest brother at the first floor of the house no. 14, in the C. A. Rosetti street, in Craiova[2].

My father, as well as Ion Zamfirescu, Costică Grecescu and Ghiţă Ionescu were impressed by the talent of the Hobiţa[3]-lad and they urged and helped him to obtain a scholarship at the sculpture section of the Vocational School and even later, when he was admitted at the School of Fine Arts in Bucharest.

The "Godfather" as Brâncuşi called my father — was of help to him also in the time he travelled abroad, through Vienna, Munich to Paris.

After graduating from the School of Fine Arts, in 1902, Constantin Brâncuşi modelled the portrait of my father, as a token of his affection for him. That plaster portrait, carefully kept, has been preserved in good condition up to now (fig. 1).

After he had settled in Paris for good, Brâncuşi called on us, to see my father, whenever he passed through Craiova, during his visits to our country.

My first recollection of Brâncuşi is of old standing, as I was nine or ten years of age.

I also saw the sculptor later, in 1922, in my native home of Craiova, one year before I finished secondary school.

In the meantime, Brâncuşi's fame grew greater and greater. In 1929 I saw for the first time in the *Encyclopaedia Britannica*[4] a reproduction of the "Bird in space" and another of a portrait of the "Mlle Pogany" series. I tried to learn more about the sculptor from journals of art of the time.

On December 20th, 1934, I made a trip to Paris and went straight to Brâncuşi in Impasse Ronsin.

I was received with great benevolence by the artist, who retained me for two or three hours and asked me to come again and stay with him for a whole day.

I did so on January 7th 1935.

I spent there some unforgettable moments, in the company of the artist, lunching and dining together, with some frugal dishes prepared by him. From 10 o'clock in the morning till late at night I listened breathlessly to his stories, reviving the emotions of a first contact with the fantastic world of his creations.

On this occasion, Brâncuşi spoke for the first time of the future statuary ensemble of Tîrgu Jiu, an ardent desire of his, which was on the point of becoming a not too remote possibility[5].

Out of all the works of his studio of Impasse Ronsin, I was most impressed by a "Bird in space", a "Fish" and the first

versions of the "Column without End" — or rather the "Infinite Column" — carved in oak-wood.

Our talk centered mostly round the Column. Brâncuşi asked me about the possibilities of carrying out the Column on a large scale. My views seemed to interest the sculptor, who asked me before we parted whether it did tempt me to help him in the execution of the Infinite Column at Tîrgu Jiu. Without hesitating, I answered in the affirmative.

Almost two years elapsed before the ideas outlined in the evening of January 7th 1935 took a final form.

A new trip to Paris, at the beginning of December 1936, enabled me to talk with Brâncuşi over the means of bringing into being the Infinite Column. In the meantime, my ideas had also cleared up, so that I could expound them more precisely.

The Infinite Column, according to Brâncuşi's views, was to spring out of the grass and to rise up high, in the vast firmament.

Two problems rose, as regards the Column, namely:

— first — the material and the technical execution,

— second the dimensions.

*The first problem*

I suggested the embedding into concrete of the base of a solid steel pillar, on which the identical spatial "elements" of the Column might be "strung" like giant, hollow beads.

The perfect superposition of the elements at their joints, would secure an impression of continuity.

Brâncuşi agreed to this proposal. He had only to make up his mind about the material for the cast "elements". From the technological view point only bronze or cast iron were acceptable. Between traditional bronze and cast iron, the artist prefered the latter.

At the time I was working as head engineer of the foundry department in the "Central Workshops" of Petroşani. I suggested that the casting and processing of the elements, as well as the construction of the central steel pillar, should be carried out in those workshops and that I was to supervize all the operations. Brâncuşi agreed to this. Later on in his contacts with the officials who financed the statuary ensemble he specified my part in the execution of the Infinite Column.

The dull colour of cast iron had to be covered by metallization with a brass layer, pulverized on the sandblasted surface of the metallic elements.

Before I left Paris, I invited Brâncuşi to come to Petroşani the following summer, in order to begin the construction of the Infinite Column.

*The second problem* — that of dimensions, had been discussed only vaguely and in the main in Paris. It was to give us much trouble — being conditioned both by aesthetic principles and by problems of resistance and spatial emplacement. We agreed to establish on the site the dimensions of each element as well as the total height and the number of elements.

On the 25th of July 1937 I met Brâncuşi at Tîrgu Jiu. The artist invited me to cover with him the distance from the banks of the Jiu, through the public garden and the street of the Heroes, up to the Hay market, the place where the Infinite Column was to be erected.

We reached the Hay Market. I don't know whether that name of the waste land, bordered with low houses and covered with large hay stacks, was in common use. In our "shop talks" about the Column, during the following months, however, Brâncuşi and I called the place chosen for the Column, the "Hay Market".

It was at that time that I took a photograph of the place with its hay stacks.

The second day, at Petroşani, the negative was developed and copied in a hurry

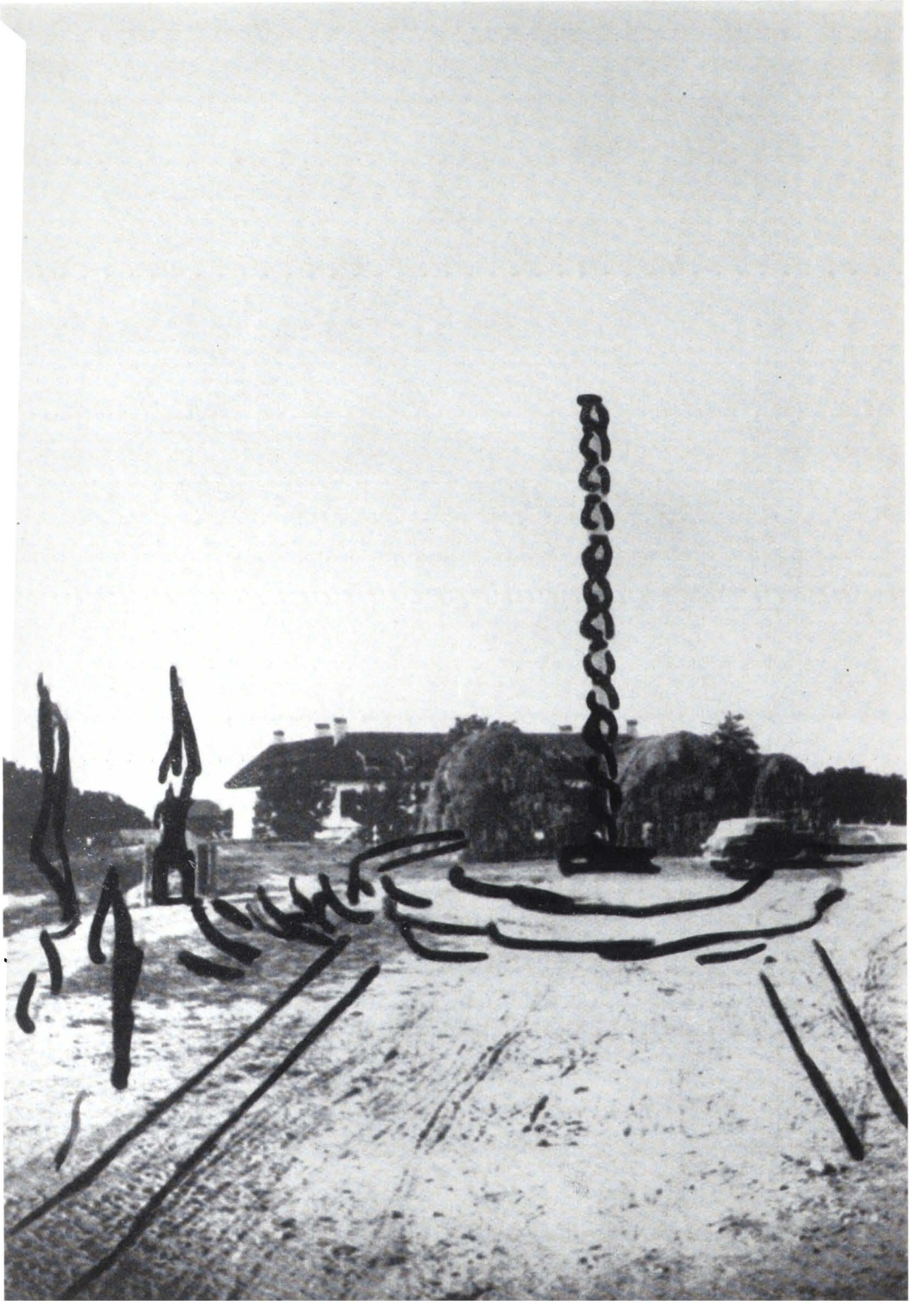
Fig. 1. - The portrait of Ion Georgescu-Gorjan by Brâncuşi (1902).

and we were provided with a small photograph which became the background of the original outline of the Infinite Column of Tîrgu Jiu, drawn by the Master's hand.

Brâncuşi was staying in my house at no. 2 Cloşca street, where he remained for more than one month.

That evening, as I brought from the photographer the picture of the Hay Market, Brâncuşi asked me to give him a fountain pen and in no time he sketched, with sure strokes, the outline of the Column,

Fig. 2. — Brâncuşi's sketch of the Infinite Column of Tîrgu Jiu (end of July 1937).



in the middle of a round lawn with the circular pathway and its branches. In the sketch (fig. 2) the Column was shorter than it was to be in reality. It had fewer elements, since I had prudently informed him that its height could not exceed 25 metres. It was a pleasant surprise for the artist to find that the possible height was about 30 metres.

Before going on speaking about the genesis of the monumental "Infinite Column", I wish to account for my using

LES ART

BRANCUSI, RAFFINÉ PAYSAN DU DANUBE

*Cette hache de haute époque, aux tranchantes vertus, masque ici le visage de pâtre à barbe heureuse du sculpteur Brancusi.*

*Tel un bûcheron en chambre et loin de ses forêts natales, il fouille le bois pour en extraire les formes rudes et quintessenciées de cette « Colonne infinie » qu'il rêve d'ériger un jour sur une place publique très large et dont le ciel sera suffisamment haut.*

*A l'instar du Danube tumultueux de son enfance, il polit aussi la pierre et lui donne une humanité mystérieuse sous des formes synthétisées jusqu'à la simplicité la plus digne.*

*Il donne enfin au métal lui-même de la noblesse et ses qualités plastiques développant ses vertus intimes et originelles.*

*Brancusi, qui demeure très attaché à la force de la terre, aux coutumes rurales et patriarcales, mangeant sur une table de pierre taillée par lui, dormant dans un berceau de bois qu'il creuse lui-même dans un arbre plusieurs centenaire. Brancusi n'en est pas moins le plus racé, le plus affiné et le plus sage des hommes.*

LES DEUX AVEUGLES.

Fig. 3. — Brâncuşi carving one of his first Infinite Columns.

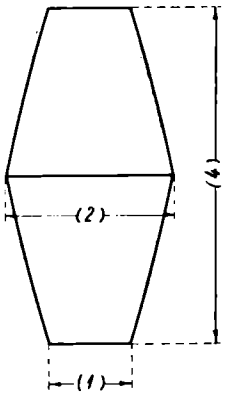



Fig. 4. — The formula of the plastic harmony (1): (2): (4).

exclusively that name, though numerous other variants have been and are in use [6]. During our conversations in Paris, Tîrgu Jiu and Petroşani, the word "Column" had been repeated many times, since the "Column" represented our main concern. Most often Brâncuşi used to say only "the Column", without any adjective, but the whole name, repeatedly uttered by him, was the "Infinite Column".

In the catalogues of his New York exhibitions, the wooden Infinite Column of his studio appeared under the name of "Column without End", which was translated into Romanian by "Coloana fără de sfîrşit". When French phrases slipped into his conversation, Brâncuşi did not say "la colonne sans fin", but "la colonne infinie". Nevertheless in the monographs published in foreign languages after the death of the artist, the name of "la colonne sans fin" [7] is commonly met.

The name of "Infinite Column" — "Colonne infinie" — generally used by Brâncuşi was confirmed by the text of figure 3, placed under a photograph representing the sculptor with his face hidden by the axe he vigorously handled, while carving one of the first versions of the Infinite Column. The legend of the figure included the following sentence:

"Tel un bûcheron en chambre et loin de ses forêts natales, il fouille le bois pour en extraire les formes rudes et quintessenciées de cette « Colonne infinie » qu'il rêve d'ériger un jour sur une place publique très large et dont le ciel sera suffisamment haut".

Figure 3 is a clipping from a French newspaper, having unfortunately no title or date, but which was likely to have been published not long after the first World War.

The Infinite Column of Tîrgu Jiu, with its plastic vibration transmitted to infinity, is formed of a repetition of elements, whose number and dimensions were established after long debates and arguments. Far from being a simple copy of the wooden Infinite Column, it has an individuality of its own, adapted to the wide space, to the open sky, to the background of the Parîng Mountains, looming in the distance. The "Infinite Column" is also the symbol of the infinite itself, an almost mathematical symbol of the new plastic art.

Dedicated to "memory eternal" or to "endless gratitude" [8] the monument of Tîrgu Jiu will remain the "Infinite Column" as it was intended, thought and carried out by Brâncuşi and as he termed it while it came into being.

A technical problem due to the large size of the Column was the bringing into accord of the section of the central metallic core with the maximum possible height, imposed by resistance reasons. After the height had been established, the artist had to verify the concordance between the size of one element and the resulting height.

As against the usual metallic structures, where the base section is bigger than the top one, Brâncuşi's Column, having as resistance element the central steel core, with a uniform square section, presents the technical disadvantage of having a base with the same section as the top, — even narrower than the narrowest outer part

of the element -- though the bending risk is there maximum.

The sculptor desired that the gracefully ascending Column, so much like its wooden model, should give the impression of springing stem-like out of the earth, out of the grass. I could accomplish this with the help of a strong underground base, embedded in a massive foundation of concrete block, calculated to withstand the most unfavourable overturning effort.

Starting from the ratio of one element 1:2:4 (side of the base: central width: height), given by the artist (sketch of the figure 4), after some laborious attempts I established the smallest optimum dimension of the element — the side of the upper or lower base — as well as the maximum height of the Column. I had to take into account the strongest possible pressure of the wind, as well as... Brâncuşi's aesthetics.

The few words synthetize the result of long troubled days and sleepless nights.

Suppose for instance that the small side (1) or *module* measured 50 centimetres: (2) should be 100 centimetres and (4) 200 centimetres.

Strength estimate calculation was used then to determine the maximum possible height for the given module and finally a sketch of the Column to scale, having a number of elements suited to the calculated height, had to be drawn.

There followed the most difficult part: the drawing was submitted to the Master's merciless examination.

Quite reluctantly, the Master had sometimes to reduce the height in order to find the proper outline of the Column, to which his "sixth sense" prompted him.

One day I tried a new module (1) of 45 cm, and the calculation gave a possible height of almost 30 metres [9]. A glance at the sketch drawn to the proper scale, made the artist exclaim "That's it!". I knew then that the tiresome phase of trials had come to an end.

That spontaneous "eureka" gave also the signal for the patternmakers of the "Central workshops" to start preparing a model of lime-wood, with the set dimensions, but with very curved surfaces (fig. 5). The master's axe was to carve it till there appeared the gently-sloping imperceptibly curved surfaces, which make the Column so fascinating and, together with the formulae (1): (2): (4) and $\frac{1}{2}+15+\frac{1}{2}$, represent the "secret" of the unparalleled proportions of the monumental "Infinite Column".

The formula (1): (2): (4) gives the plastic harmony of one element.

Fig. 5. The rough wooden model of one element of the Infinite Column of Tirgu Jiu.

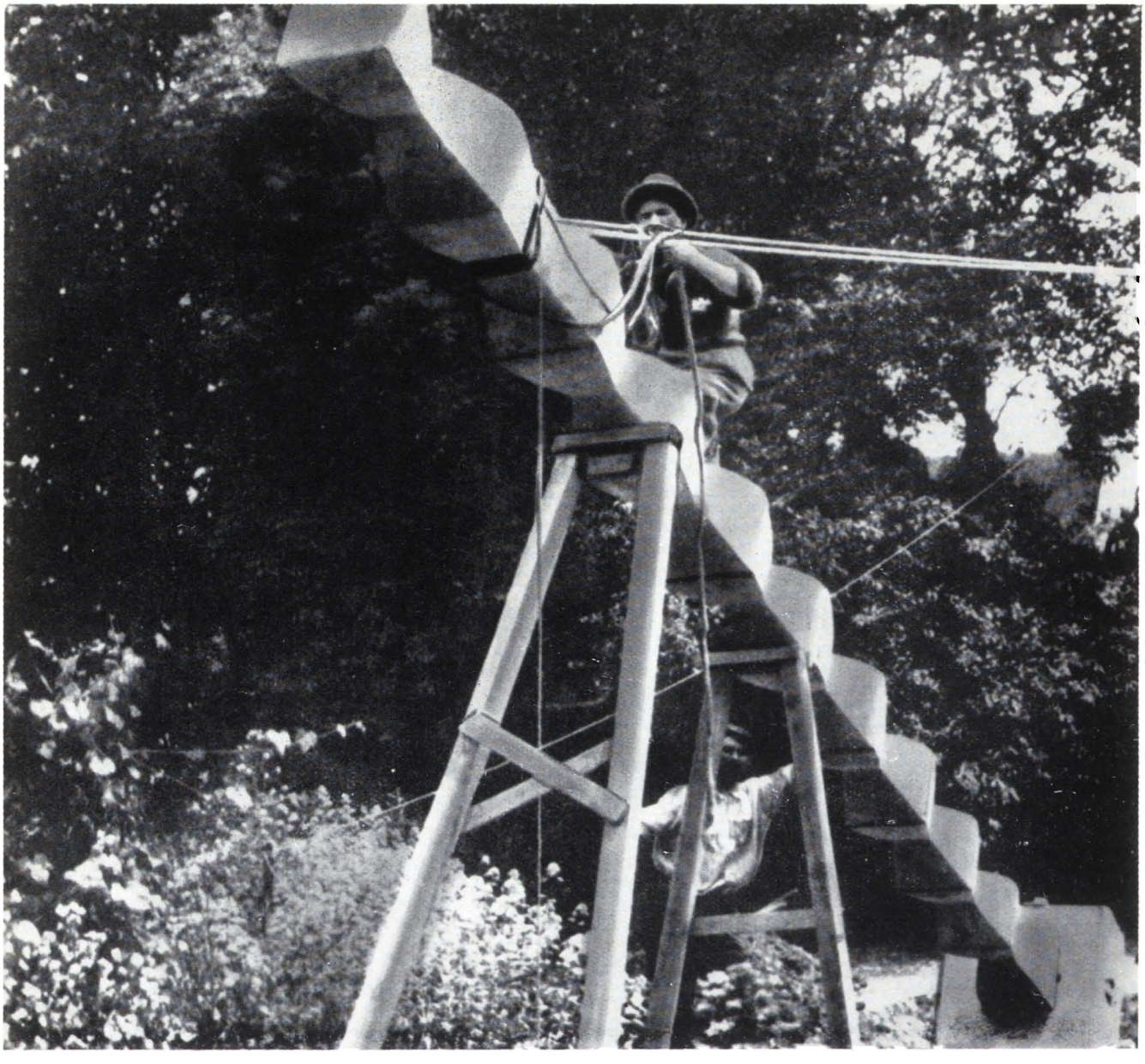


Fig. 6. — The erection of a wooden Infinite Column by Brâncuşi in E.J. Steichen's garden, in the outskirts of Paris.

The formula $\frac{1}{2} \cdots 15 + \frac{1}{2}$ is the arithmetical expression of the number of whole elements and of the two semi-elements, which give the Column its appropriate height, its slenderness and *élan*.

The secret of the Infinite Column is hidden in these two formulae.

Of course, the Column may be reproduced in a larger scale, but — I think — only by observing Brâncuşi's canons.

The wooden Columns of Paris have the same canon of proportions of the element (1): (2): (4), but their "slenderness" formulae are different: $\frac{1}{2}$ 3 $+ \frac{1}{2}$ or $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$ or $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$.

The wooden Column is a symbol of the infinite in "raccourci"; it was meant for the intimacy of a studio or of a hall,

even of a patio, e. g. that variant mounted by the sculptor himself in 1920, in the outskirts of Paris.

The Tîrgu Jiu Column is best contemplated closely, from bottom to top. Each element catches your eye, relaxes it, then concentrates it again. And the cycle is repeated: once, twice, ten times, fifteen times, till the image lingers on your retina and gives the illusion of the infinite...

Brâncuşi's voice as he said "That's it" is still ringing in my memory. Those two syllables sanctioned the proportions of the monumental Infinite Column and put on it the seal *ne varietur*.

He did not take "the secret" with him to the grave. He did not "unveil" it to me either, unless if "That's it", the spontaneous exclamation of aesthetical fulfillment, might be called unveiling.

✧

The rough wooden model of the Column element gave much trouble to the sculptor's axe, which had been used to carve the gentle outlines of the Infinite Columns, for home use. Long and numerous were the days when Brâncuşi patiently wrung from the wood, fiber by fiber, shaving by shaving, the excess, the chrysalis cover, hiding the much expected surfaces.

By comparing the rough model of the photograph to the elements of cast iron, after the final model of the Master, there appears an obvious difference between the strongly curved lateral surfaces of the rough model and the almost imperceptible curve of the final model.

Brâncuşi gave the final strokes to the wooden element towards the end of August. He was then summoned to Bucharest and he had to leave the country for Paris, without being present at the test casting and metallization of the first elements. On September the 2nd 1937, when the artist left Bucharest for Paris, the model was not yet ready in the form required for the foundry: the core-box could be worked out by the pattern-makers of the "Central Workshops" only after the exterior surfaces of the element had been finally achieved.

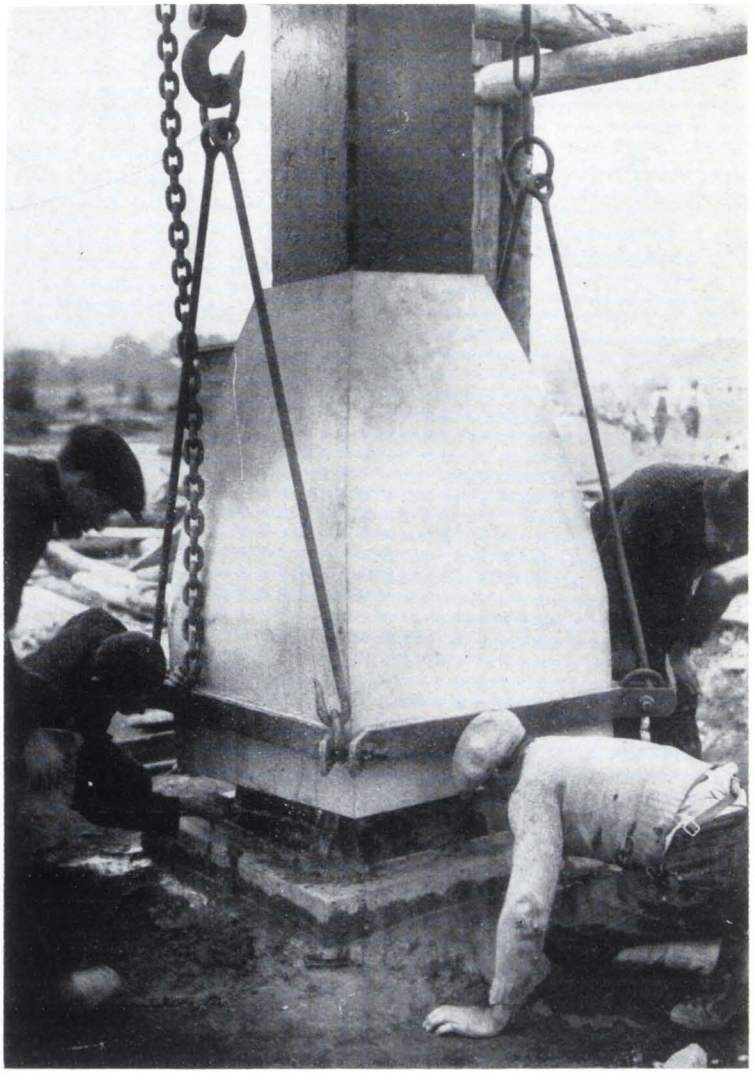


Fig. 7. – The fixation of the base semi-element of the Infinite Column of Tirgu Jiu.

Taking his leave of me, on August 28th or 29th 1937, as he left Petroşani for Bucharest, Brâncuşi was still hoping to come back after a few days.

On September 4th 1937, I received a letter from the sculptor, dated from the train, September 2nd, where he wrote among other things:

"I hope the model has been well finished and the work is in progress. It is impossible for me to come and see it".

. . . . . .

"Please, start immediately the construction of the foundation so that it might

Fig. 8. — Phase of the erection of the Infinite Column (Brâncuşi is standing with his back turned to the camera).

Fig. 9. — After the first three elements had been mounted, the middle portion of the steel-core was hoisted with pulley-blocks and winches.

have time to harden before the beginning of the construction of the elements. When you begin the construction, announce me, please, so that I may come".

At the beginning of September the first elements could be cast and at the same time high-resistance rolled steel arrived at the Central Workshops. It had been ordered at Reşiţa, at the beginning of August, after the dimensions of the Column had been established.

The invisible base of the Column is constituted of a sort of pyramid, made of structional steel, continued by a metallic core having a square section with a side of 40 centimetres. The pyramid is embedded in concrete.

Referring to the wooden Column from the garden of the outskirts of Paris, Carola Giedion-Welcker wrote [10]:

"In the Column without end a fluctuant, improbable equilibrium was attained, by a wise proportioning. This enabled the artist, in spite of the engineers' clever calculations, to ensure the stability of the ensemble by burying into the soil only a small part of the ascending vertical".

In 1920, Brâncuşi was told that he must bury into the soil one third of his wooden Column. It was of course the advice of a dilettante as regards technical problems [11], since the correct solution for ensuring the stability was the usual one, employed by Brâncuşi în 1920 (fig. 6) and repeated in 1937 at the monumental Column: a buried block, with relatively small height but with a section much larger than that of the Column, in which the Column is to be embedded (at Tîrgu Jiu, not the Column itself, but a metallic structure, with a pyramidal form proper to be embedded in the concrete block).

After the elements and semi-elements of the Column had been cast, they were processed in the workshops, in order to achieve the two plane-parallel surfaces, joined by simple superposition, after "stringing" them on the vertical steel core.

In the meantime, the metallic structure of the core or central resistance pillar was ready. The central pillar was made out of three parts, assembled with bolts. A test assembling of the lying Column was effected in the department of metallic structures of the "Central Workshops". Each element was adjusted so that the joints might be perfect, and it was given a number, in order to observe the same succession when mounted at Tîrgu Jiu.

The specialized enterprise, which was asked to metallize the Column, sent to Petroşani several technicians to make some tests.

These tests were not satisfactory at first, as the metallic layer turned black in spots, because of the inadequate composition of the alloy used. I insisted on purchasing immediately from Switzerland brass wire of high quality, which proved successful in a second series of tests, as well as in the final metallization carried out at Tîrgu Jiu.

The molten brass was sprayed with a metallization revolver on the cast iron surfaces. In order to ensure their perfect adherence, all elements were blasted on the exterior with quartz sand.

During September and the beginning of October 1937, I kept Brâncuşi well informed on the progress of the work. I wrote him about the difficulties we met with and I insisted especially on his promised speedy return. I thought it necessary for the artist to decide on the colour resulting from metallization, a most important factor for obtaining the plastic effect.

On September 20th, 1937, Brâncuşi wired from Paris in answer to one of my questions:

"Il faut que la métallisation soit jaune. Avez-vous fondu des éléments? Amitié — Brâncuşi".

In a letter (sent from Paris on October 15th 1937), Brâncuşi informed me that he was compelled to postpone his departure from Paris, but that on the 26th of October, at the latest, he would be in Tîrgu Jiu.

In order not to delay the work any longer and as I had promised to Brâncuşi that the Column would be ready in November at the latest, I was obliged to take my own decision concerning the metallization. The chosen colour, corresponding to the artist's indication, was a very pure gold-yellow. Some foreign critics even thought that the Tîrgu Jiu monument was gilt. Thus, David Lewis speaks, on page 25 of his book on Brâncuşi, of the Infinite Column as made of "gilt steel" [12]. Carola Giedion-Welcker, in her well-known monograph also asserted that the Column was made of "gilt cast steel" ("in vergoldetem Stahlguss") [13].

I paid a special heed to the protection of the steel core against corrosion: the whole inner structure was coated with two layers of red lead in the workshop and a third protecting layer was added on the building site during the assembling.

As early as the first half of October, I began the casting of the foundation, where the base of the Column was to be embedded. The very cold weather called for the use of warm water in preparing the concrete, in order to avoid any risk.

A scaffold, about 35 metres high, was then erected over the foundation, to facilitate the construction. The elements of the Column were carried over by truck from Petroşani to Tîrgu Jiu. Protection measures were taken to avoid shocks during transport. The elements were covered with tarpaulins of waterproof cloth. They were brought to the site of the Column only when their turn came for the assembling. Thus useless handling, resulting in possible damage, was avoided.

A special device, formed of a collarband (which could be fixed with bolts on the element), of four rings and of two pairs of rigid rods (fig. 7) was used for gripping the elements to the hook of the pulley block.

The first semi-element, ended at the lower extremity in plane-vertical portions, joined with curve lateral surfaces, was based on the foundation, on a square metallic frame, and the latter was based in its turn on the upper part of the structional steel forming the "pyramid" of the foundation base.

After the lower semi-element was "strung", the last concrete layer of the foundation was added, waiting for 24 hours, till it hardened. At this stage of the work, towards the end of October-beginning of November 1937, Brâncuşi arrived at Tîrgu Jiu. The sculptor was present as the first whole elements were "strung" on the lower part of the pillar. Then he left Tîrgu Jiu and shortly afterwards embarked on an Italian steamer, for India, at the invitation of the Maharajah Holkar of Indore [14].

In figure 8, representing the manner in which the second element was put down on the steel core, a worker may be seen, while filling in (with a fine metallic putty, containing brass powder), the joint between the first element and the lower semi-element. In the foreground of the photograph one may see Brâncuşi standing with the back turned, for he did not like to have his photograph taken.

After the first three elements had been "strung" on the lower core section, the middle core section was hoisted with pulley blocks and winches (fig. 9) and was then assembled by bolts and welding to the lower section.

The assembling of the elements IV—IX went on; the central core was joined to the last section and afterwards the elements X—XV, as well as the topmost semi-element, covered with a plate, were also dropped into place.

Each element was blocked on the steel core by thin metallic wedges, after their horizontality had been previously verified with a bubble level. The clearance of a few millimetres, between the core and the upper and lower openings of the elements, necessitated a very precise processing and adjusting. It facilitated their fixation and

the achievement of an effect of continuity on the exterior of the Column.

The execution of the metallization on the spot, before taking down the scaffold, marked the end of the work. That was during the summer of 1938. The Infinite Column then offered its golden, slender and shy outline to the disconcerted judgement of the citizens of the patriarchal province town.

They were sure that a statue would appear on the top of the column. They even made some guesses: the "Foot Soldier" or "Tudor Vladimirescu" [15].

The first name given by the natives to the Infinite Column and heard by me before its inauguration, in 1938, was the "iron stake"! Few of the town people fancied that it was that very "iron stake" which, after a while, would carry the fame of their town, to distant countries. That town is now a tourist site and even a place of pilgrimage, thanks to Brâncuşi's statuary ensemble.

Now, 27 years after the erection of the Column, the metallic layer is completely covered with patina and in some places it even has fallen off, leaving rust spots instead.

Brâncuşi's clearly expressed wish was that the surface of the Column should be gold-yellow. It is advisable therefore to sandblast the Column once more and to metallize it with several layers of pure brass (alloy of pure copper and pure zinc) in order to recover its original aspect.

*Notes*

[1] Gorj — a district in Romania.

[2] The house where Brâncuşi lived after 1890 in Craiova is still existing at n° 12 Griviţa Roşie street (previously n° 14 C. A. Rosetti street).

[3] Hobiţa — native village of Constantin Brâncuşi in the district of Gorj.

[4] In the *Encyclopaedia Britannica*, 1929 edition, vol. 20, the article "Sculpture technique", plate X, includes a reproduction of the "Bird in space" with the following legend: 3. „Bird in space, by Constantin Brancusi (1876 —). A simple form so subjective that it has no aesthetic meaning except to the artist".

In the same volume, the article "Sculpture" pl. X, fig, 3, p. 209, reproduced the portrait of Mlle Pogany ("Portrait of Madame Pogany").

The author of the article "Sculpture technique" (Warren E. Cox) wrote (p. 228): "Many modern artists are carrying this privilege so far that their work eliminates all possibility for those blending chords of characteristics that develop in a fine portrait sculpture as rightly as in organ music. Thus the "Portrait of Mme Pogany" by Brâncuşi. . . — when compared with the other two portraits on the page, that of « Lafayette » by Houdon and that of « Admiral Farragut » by Charles Grafly, seems childlike in its simplicity. . ." (and so on). — Without commentaries!

[5] This may be seen from Brâncuşi's letter to the sculptor Miliţa Pătraşcu (dated February 11th 1935):

"I received your letter with great pleasure and it made me very glad. I apologize for my delay in answering you, but instead of it I wished to make you a surprise by my arrival". . . "Now I am determined to come in May and I can't tell you how happy I should be do to something in our country". . .

". . . At present, all things begun long ago are at an end and I am like an apprentice in the eve of becoming a qualified worker, so that your proposal comes at a good time".

[6] The known variants of the name of the Column are:

The Monument of the Heroes
The Column without End
The Column of endless Gratitude
The Infinite Column
The Column of the Infinite
The Column of endless Memory
The Column of Memory.

The third name ("The Column of endless Gratitude") is the official one. It appears on the marble plate in the vicinity of the monument. On that plate is written "Executed in 1937—38 of coppered cast iron". As a matter of fact, the Column was completely finished in November 1937, as it is shown in the present paper and metallization was carried out with brass, not with copper, in 1938.

[7] The name "Colonne sans fin" is also found in the monograph *Constantin Brancusi* by Carola Giedion-Welcker, Benno Schwabe & Co Verlag — Basel/Stuttgart, 1958 (pp. 34, 204, 222,

224, 235, 238) as well as in other monographs, published abroad by CHRISTIAN ZERVOS and DAVID LEWIS.

[8]. The official name, appearing on the marble plate placed in front of the Column is "The Column of endless Gratitude — Monument of the heroes" (La colonne de la reconnaissance infinie — Monument des héros — French translation, on the same plate).

[9] The height of the Column is approximately 29.35 metres, resulting from:

| | |
|---|---|
| Base semi-element ..... | 1.45 metres |
| 15 elements of 1.80 m each .. | 27.00 metres |
| Top semi-element ..... | 0.90 metres |
| | 29.35 metres |

[10] Textually (p. 35 *loc. cit.*):

"In der « Endlosen Säule » wurde wieder durch ausgewogene Proportionierung ein schwebendes, unwahrscheinliches Gleichgewicht erreicht, welcher dem Künstler gestattete, gegen alle Berechnungsweisheit der Ingenieure nur ein weniger der aufsteigenden Vertikalen in den Boden zu versenken, um die Stabilität des Ganzen zu wahren. In monumentaler Ausführung wurde diese Säule nun 30 Meter hoch. . ." etc etc.

[11] CAROLA GIEDION-WELCKER, *loc. cit.*, p. 204:

". . . Ein Aequilibrium war erreicht, das ihm gestattete, später eine 30 m Vertikale nur wenig in die Erde zu versenken und dies gegen alle besserwissende Ingenieure mit Erfolg durchzuführen, die einen Drittel ihrer Höhe, als unterirdischen Halt ausgerechnet hatten. (23d of May 1935)". — The text is not precise, since the mentioned "third" can refer only to the wooden Column, mounted in the garden of the outskirts of Paris. The date "23d of May 1935" marks the day when the authoress wrote the reproduced note, after a visit to Brâncuşi's studio.

The engineers Brâncuşi was probably referring to had mistaken the wooden Column for a wooden post for telephone wires or electric network, which is thrust into the soil without foundations. The metallic Column, like any other metallic structure, can be fixed in the soil only by embedding it in a concrete block and not by thrusting it like a simple pole!

[12]. Textually *(Constantin Brancusi* by DAVID LEWIS, 1957, Alec Tiranti, London, p. 25):

"Soon after his return from India he travelled to Romania to supervise the erection of the largest of his « Endless Columns » — in gilt steel".

The author mixed up the dates: Brâncuşi embarked on board the "Conte di Savoia"(?) in November 1937, not long before the completion of the Tirgu Jiu Column. He was present at the assembling of the first elements of the Column, towards the end of October or the beginning of November 1937.

Of course the term "gilt steel" is also mistaken, as the Column was not made of steel (except the core-support), but of cast iron and its finishing was not carried out with gold, but by metallization with brass wire.

[13] Textually *(op. cit.* C. GIEDION-WELCKER, p. 35):

"In monumentaler Ausführung. . . als letztes Glied einer ganzen Kette, 1937 in Targu Jiu, — der heimatlichen Region des Künstlers am Fusse der Karpathen — in *vergoldeten Stahlguss* aufgerichtet. . ."

[14] Brâncuşi had laid before me the project of the temple he was to build in India, in the vicinity of the palace-residence of the Maharajah of Indore. He invited me to accompany him to India, as technical adviser, but his departure was hastened, before the end of the erection of the Column, an operation which was closely linked to my presence. It was decided that I was to leave a bit later for India, but special circumstances prevented me from doing so.

I mention that the project Brâncuşi laid before me in 1937 presents some differences, as compared to the project described in the monographs by Carola Giedion-Welcker and David Lewis.

[15] Tudor Vladimirescu: Romanian national hero, chieftain of the revolutionary forces in 1821. He was native of the district of Gorj (chief-town: Tirgu Jiu).

# BEITRÄGE ZUR BAUGESCHICHTE DER EVANGELISCHEN KIRCHE A. B. IN SEBEŞ (MÜHLBACH, REGION HUNEDOARA)

*Gustav Gündisch und Theobald Streitfeld*

Mit ihrem grandiosen Chorbau ist die evangelische Kirche in Sebeş ein Kleinod nicht nur der transsilvanischen, sondern der Baukunst ganz Rumäniens. Das kommt auch darin zum Ausdruck, daß sich die Kunstgeschichtsschreibung hierzulande seit ihren Anfängen mit dieser Kirche eindringlich beschäftigt hat. Vor nun erheblich mehr als hundert Jahren war es Friedrich Müller aus Sighişoara (Schäßburg), der in einer seiner ersten so fruchtbar gewordenen kunstgeschichtlichen Studien, mit welchen er den Grund für die wissenschaftliche Behandlung von Fragen der transsilvanischen Kunstgeschichte legte, wesentliche Züge der so komplizierten Baugeschichte der Sebeşer Kirche klargestellt hat [1]. In seinem den Problemen der transsilvanischen Kunstgeschichte gewidmeten Leben hat auch Viktor Roth immer wieder auf die Bedeutung der Sebeşer Kirche innerhalb der transsilvanischen Baukunst hingewiesen und die — in diesem Rahmen — unvergleichliche Schönheit ihres Chores gewürdigt [2]. In den zusammenfassenden Arbeiten von H. Rosemann [3], Gh. Oprescu [4] und V. Vătăşianu [5] sind dann die Bemühungen um eine Klärung noch offener Fragen im Zusammenhang mit dem Kirchenbau in Sebeş zu einem vorläufigen Abschluß gelangt.

Dank der umsichtigen und gründlichen Forschungen von F. Baumann ist auch der geschichtliche Rahmen für den Kirchenbau in Sebeş einigermaßen deutlich abgesteckt worden [6].

Nun hat das Verwaltungsamt für Denkmälerpflege in Bukarest durch in den Jahren 1960—1964 durchgeführte großzügige Restaurationsarbeiten an der Kirche diesen Bau aus Aufschüttungen und verunstaltenden Umbauten späterer Zeiten in neuem Glanz erstehen lassen und durch systematisch durchgeführte Grabungen und Untersuchungen an dem überall freigelegt gewesenen Mauerwerk der Forschung neue entscheidende Antriebe gegeben. Um zu gültigen Lösungen zu gelangen, wird es nunmehr notwendig werden, auch den sozialen und wirtschaftlichen Unterbau herauszuarbeiten, auf dem sich diese außerordentliche Kunstschöpfung erheben konnte.

Von den vier Hauptphasen in der baugeschichtlichen Entwicklung der Sebeşer Kirche geht die ursprüngliche, zweitürmige Anlage wohl noch in die Zeit unmittelbar vor dem Mongolensturm von 1241—1242 zurück [7]. Ihr folgt ebenfalls noch im 13. Jahrhundert eine unter dem Einfluß der transsilvanischen Zisterzienser-Bauhütte stehende Bauperiode. Die dritte Stufe, welcher der prachtvolle Chorbau entstammt, steht unter der bestimmenden Einwirkung der Parler-Schule und kann mit großer Sicherheit in die Jahre 1362—1382 versetzt werden. Einer vierten Bauphase war es vorbehalten — nachdem der Plan eines völligen Neubaues der Kirche unter dem Zwang der Verhältnisse fallen gelassen werden mußte —, den neuen Chorbau mit dem stehengebliebenen Baukörper der alten Kirche zu verbinden. Für diese letzte große Bauperiode der Kirche in Sebeş fehlt ein genauerer Zeitansatz. In der vorliegenden Untersuchung wird der Versuch unternommen, diese Frage der Lösung näher zu führen und die Kräfte aufzuzeigen, die dabei wirksam gewesen sind.

Es macht die Eigenart und Besonderheit dieses Kirchenbaues aus, daß hier um das

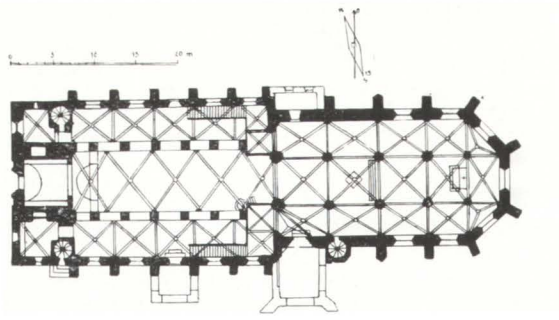


Abb. 1. — Plan der evangelischen Kirche A.B. in Sebeş (1880).

Jahr 1362 aus dem kraftvollen Lebenswillen eines in steilem wirtschaftlichem Aufschwung begriffenen Stadtbürgertums heraus begonnen wird, eine schon vorhandene Kirche von Osten her einem völligen Neubau zu unterziehen. Der Chorbau wird in raschem Wurf vollendet. An seiner Westseite lassen die bereits eingebauten Ansätze der Gurten und Rippen erkennen, daß der Neubau fortgeführt werden sollte. Aus Gründen, die weiter unten dargelegt werden, ist es nicht mehr dazu gekommen. Statt dessen mußte versucht werden, mittels eines Umbaues die vorhandenen Bauteile an das neue Chor anzuschließen. Es galt also den schroffen Gegensatz zwischen den viel niedereren Teilen der alten Basilika und dem hohen Chor zu mildern und einen Ausgleich zu schaffen. Dieses suchte man zu erreichen — und darüber sind sich die Fachgelehrten ziemlich einig — [8], indem die Gewölbe und die Außenmauern der 3,3 m breiten romanischen Seitenschiffe abgetragen und auf 4,45 m verbreitert und in 7,72 m Höhe eingewölbt neu aufgerichtet wurden, so daß die Gewölbe der neuen Seitenschiffe fast die Höhe des Mittelschiffes erreichten. In die alten Hochschiffswände wurden, weil jetzt die alten Obergaden der Mittelschiffswand vermauert werden mußten, große spätgotische Fensteröffnungen gebrochen, um auf diese Weise durch die erhöhten und mit größeren Fensteröffnungen versehenen Seitenschiffe eine bessere, wenn auch indirekte Beleuchtung des Mittelschiffes zu ermöglichen.

Auch über dem Mittelschiff wurden die Mauern erhöht, um den Dachstuhl höher führen zu können und das Langhaus dadurch gegenüber dem gewaltigen Chorbau stärker zur Geltung zu bringen. Aus dem gleichen Grund wollte man auch die Westseite in ihrer Wirkung steigern. Dem frühgotischen Turm wurde daher ein neues Stockwerk aufgesetzt und auf den beiden Seitenflügeln, den einstigen romanischen Turmparterren, wurde ebenfalls je ein Stockwerk mit einer Giebelmauer errichtet.

Faßt man diese Arbeiten als Ganzes zusammen, so ergibt sich auch in der erwähnten Beschränkung doch noch ein durch seinen Umfang beeindruckendes Bauprogramm. Wann und unter welchen Umständen dieses umfangreiche Bauprogramm durchgeführt worden ist, darüber hat sich die Fachwissenschaft bisher nur am Rande und wenig einheitlich geäußert [9].

Eines ist sicher: Als man um das Jahr 1382 mit dem Chorbau zu Rande gekommen war und nun den Ausbau des neuen Langhauses nicht sofort in Angriff nahm, bedeutete dies noch keineswegs, daß man den Plan eines völligen Neubaues der Kirche schon fallen gelassen hatte; es handelte sich zunächst nur um eine zeitbedingte Unterbrechung des Baues, der zu gelegener Zeit wieder aufgenommen werden sollte. Denn der Entschluß, den Plan des Neubaues völlig fallen zu lassen, wäre in der ökonomischen Situation von Sebeş um das Jahr 1382 ganz und gar unbegründet und müßte daher unverständlich bleiben.

Sebeş ist dank seiner günstigen geographischen Verkehrslage im Schnittpunkt einer aus dem Flußgebiet des Olt auf die handelswichtige Mureşstraße stoßenden Verbindungslinie früh zu wirtschaftlicher Bedeutung gelangt. Urkundlich 1224 erstmals erwähnt, besitzt der Ort zu Beginn des 14. Jahrhunderts bereits eine eigene Mark, eigenes Gewicht, einen Gerichtsstuhl und ein eigenes Siegel [10]. Als Führer dieses Gemeinwesens werden sächsische Gräfen genannt, die dem Kolonisationsadel entstammten, der bis ins 15. Jahrhundert hier eine dominierende Stellung innehatte [11].

Die mit der raschen Entfaltung der Produktivkräfte im 14. Jahrhundert verbundene steile Aufwärtsentwicklung der Gewerbe in Transsilvanien, hatte für Sebeş einen starken wirtschaftlichen Aufstieg zur Folge. Bereits im Jahre 1341 wird der Ort urkundlich als Stadt bezeichnet, in der die Handwerker zur Führung drängten. Im Jahre 1376 kam es zu einer grundsätzlichen Regelung der umstrittenen gewerblichen Angelegenheiten, durch die für Sebeş die freie Entfaltung der Handwerke und die zunftmäßige Organisation der Gewerbeausübenden sichergestellt wurde[12]. Durch Erteilung der Zollfreiheit wurden auch die Absatzmöglichkeiten für das Gewerbe von Sebeş gefördert[13]. Demnach befand sich Sebeş während der zweiten Hälfte des 14. und im beginnenden 15. Jahrhundert in einem kontinuierlichen wirtschaftlichen Wachstum.

Für die Unterbrechung der Arbeiten an dem Neubau der Kirche in Sebeş können daher wirtschaftliche Gründe keineswegs maßgebend gewesen sein. Es ist dafür vielmehr ein äußerer Grund entscheidend gewesen. Der Abschluß der Arbeiten an dem gewaltigen Chor fällt nämlich zeitlich nahezu zusammen mit der Inangriffnahme eines neuen großen Bauvorhabens in Sebeş: der Aufführung umfangreicher Befestigungswerke um die ganze Stadt, wobei allein die Ringmauer eine Ausdehnung von etwa 1600 m hatte. Diese auch von König Sigismund eifrig geförderten Befestigungsarbeiten waren infolge der drohenden Türkengefahr dringend nötig geworden. Im Jahre 1393 hatten sich die Türken an der Donaulinie festgesetzt, suchten die benachbarte Walachei wiederholt heim und unternahmen im Jahre 1395 einen ersten Einfall in Transsilvanien[14]. Angesichts dieser Sachlage ist es klar, daß die Bewohner von Sebeş ihre gesamte Kraft dem Ausbau der Stadtbefestigung zuwenden mußten, und die Fortführung der Arbeiten an der Kirche zunächst zurückstellten.

Damit war der große Plan eines völligen Neubaues der Kirche noch keineswegs aufgegeben. Er sollte nach Beendigung der vordringlicheren Befestigungsarbeiten zweifellos wieder aufgenommen werden. Als indes ab 1420 die türkische Flut immer wieder über die Karpaten brandete und die Stadt Sebeş in den Jahren 1438 und 1442 zweimal türkischer Verwüstung anheimgegeben war, mußte der Gedanke an ein Zuendeführen des ursprünglichen großen Kirchenneubauplanes endgültig fallen gelassen werden. Infolge der stattgefundenen Zerstörungen und der Verschleppung großer Teile der Stadtbevölkerung war die wirtschaftliche Kraft von Sebeş zunächst gelähmt. Somit mußte nunmehr eine bescheidenere Lösung zum Angleichen der alten Kirche an den gewaltigen Chorbau ins Auge gefaßt werden. Als zeitlicher Ansatz dafür läßt sich schon auf Grund allgemeiner Erwägungen die Periode verhältnismäßiger äußerer Ruhe annehmen, die infolge der von Johannes von Hunyad gegen die Türken vorgetragenen Angriffskriege seit dem Jahre 1443 für Transsilvanien gegeben war, wobei wegen des größeren zeitlichen Abstandes von den Heimsuchungen durch die Türken eher an die Fünfzigerjahre des 15. Jahrhunderts zu denken sein wird. Ein wesentlich späterer Zeitpunkt dafür kommt nicht gut in Frage, weil Sebeş infolge der gegen Ende 1464 erfolgten Vergabung an die Brüder Johann und Andreas Pongrácz de Dengeleg seine Freiheit verlor, die es erst 1476 wieder erlangen konnte[15]. In dieser Zeit, während welcher Sebeş von seinen adligen Besitzern durch hohe Steuerforderungen und andere Vexationen schonungslos ausgebeutet wurde, kann der Umbau kaum durchgeführt worden sein.

Die Annahme, daß der Umbau in den Fünfzigerjahren durchgeführt worden ist, läßt sich aber auch urkundlich unterbauen. Aus dem Jahre 1455 liegt eine Papsturkunde vor, die, wohl schon seit langem gedruckt, von der Fachwissenschaft aber bisnoch ganz unbeachtet geblieben ist[16]. Sie bezieht sich unmittelbar auf den Kirchenumbau in Sebeş. Daß sie bis heute nicht damit

Abb. 2. — Die evangelische Kirche in Sebeş. Westansicht (Zeichnung K. Brandsch, 1941).

in Zusammenhang gebracht worden ist, liegt an der verstümmelten Form, in der der Ortsnamen in der päpstlichen Kanzlei wiedergegeben wurde. Es handelt sich um eine Ablaßurkunde Papst Kalixts III., mittels der allen Personen ein Ablaß der Sünden zugesichert wird, welche die in der transsilvanischen Diözese gelegene Marienkirche in „Sassovice" an bestimmten Festtagen besuchen und zu ihrem Wiederaufbau die helfende Hand reichen. Nun handelt es sich bei Sebeş tatsächlich um eine Marienkirche [17]. Dies Argument ist aber keineswegs überzeugend, da die Verehrung der hl. Jungfrau in den transsilvanisch-sächsischen Kirchen ganz besonders verbreitet war [18]. Daß aber bei dem „Sassovice" der Papsturkunde unbedingt von Sebeş die Rede ist, geht aus der Anführung der für den Besuch der Kirche namhaft gemachten Heiligentage in einer Weise hervor, die allen Zweifel ausschließt. Der Ablaß wurde nämlich allen Personen zugesprochen, die — außer an allen Marien-

Abb. 3. – Südseite der evangelischen Kirche in Sebeş. (vor der Restauration).

tagen — auch an den Festtagen des hl. Bartholomäus und des hl. Georg die Kirche besuchten und durch Spenden ihren Wiederaufbau fördern wollten. Für das mittelalterliche Sebeş hatten aber gerade die genannten beiden Heiligen eine besondere Bedeutung. Ihre Festtage sind nämlich die Jahrmarktstage von Sebeş gewesen, die der Stadt von König Albrecht II. in seiner großen und für die Belange der Stadt wichtigen Urkunde vom 14. September 1439 von neuem bestätigt wurden [19].

Die Ablaßurkunde Papst Kalixts III. aus dem Jahre 1455 beweist demnach eindeutig, daß der letzte Umbau und Zusammenbau der Kirche in Sebeş um die Mitte der Fünfzigerjahre des 15. Jahrhunderts in Gang gekommen ist.

Diese Feststellung läßt sich auch durch anderweitige Zeugnisse stützen, die auch einige Hinweise auf die Kräfte geben, die auf den die beiden Bauteile verbindenden Umbau Einfluß genommen haben. Von den vier Schlußsteinen im südlichen Seitenschiff des Langhauses der Kirche von Sebeş ist der erste von Osten her mit einem Blattornament geziert, der zweite mit einer Rosette, während der dritte einen Wappenschild mit Helm und Helmzier aufweist, und der fünfte einen größeren Wappenschild. Zwischen diesen beiden letztangeführten Schlußsteinen mit heraldischen Motiven befindet sich nun der vierte, der mit einem fünfstrahligen Stern besetz ist und demnach wohl ebenfalls als Wappenzeichen angesprochen werden darf [20]. Das Vorhandensein dieses Wappenbildes in der Kirche von Sebeş ist umso bemerkenswerter, als es sich auch an einem Profanbau in Sebeş wiederfindet. Es ist das sogenannte „Zápolya-Haus", der schönste, repräsentativste und — abgesehen von den Befestigungswerken — auch der älteste Profanbau in Sebeş. Der Überlieferung nach ist König Johann Zápolya am 22. Juli 1540 hier gestorben. Sein jetziges Aussehen, namentlich das mächtige Mansardendach und die dem großen Platz zugekehrte Fassade kennzeichnet es als einen Barockbau des späteren 18. Jahrhunderts. Daß es indes erheblich älter ist, darauf weisen schon die in der Toreinfahrt links wappenschildförmig umrahmten Jahreszahlen 1617 und 1584 hin. Auf ein noch höheres Alter lassen die Gewölbe im heutigen Keller links von der Toreinfahrt und eine im Spitzbogen geschlossene Tür in dem gegen den Hof gekehrten Raum zu ebener Erde

Abb. 4. — Nordwestliche Ansicht der evangelischen Kirche in Sebeş (vor der Restauration).

Abb. 5. — Westportal der Marienkirche in Sibiu

rechts vom Tor schließen. Vor allem gehört der schön profilierte innere Torbogen eindeutig dem 15. Jahrhundert an. Dieser Torbogen ist von einem Wappenschild bekrönt, der als Wappenzeichen ebenfalls einen fünfstrahligen Stern zeigt. Es handelt sich also hier zweifellos um das Wappenbild des Geschlechtes, dem dies Haus im 15. Jahrhundert gehört hat.

Die angenommene Identität des Wappenbildes über dem inneren Torbogen des „Zápolya-Hauses" mit dem fünfstrahligen Stern in einem der Gewölbeschlußsteine im südlichen Seitenschiff der Kirche, von Sebeş, auf die Gy. Halaváts als erster hingewiesen hat [21] ohne daran weitergehende Folgerungen zu knüpfen, deckt gewisse Verbindungslinien auf, die von Interesse sind. Denn aus dem Vorhandensein des gleichen Wappenbildes an dem hervorragendsten Profanbau von Sebeş der ins 15. Jahrhundert zurückgeht, und an der um die Mitte des 15. Jahrhunderts zusammengebauten Kirche darf der Schluß gezogen werden, daß das Geschlecht, das um diese Zeit im Besitz des „Zápolya-Hauses" gewesen ist, auf den Umbau der Kirche maßgeblichen Einfluß genommen hat, was dadurch zum Ausdruck gebracht wurde, daß auf einem Gewölbeschlußstein der im Umbau begriffenen Bauteile das Wappenzeichen des Geschlechtes angebracht wurde.

Aus der Lokalgeschichte, auf die an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden kann, läßt sich mit einiger Bestimmtheit ausmachen, daß etwa in den Jahren 1440—1460 als Besitzer des „Zápolya-Hauses" der Königsrichter von Sebeş Johannes Zaz anzusehen ist. Im Jahre 1435 von König Sigismund zusammen mit seinem Vater Balthasar und seinen Brüdern in den erblichen Adelsstand erhoben, erscheint er 1439 als Königsrichter von Sebeş und hat entscheidenden Anteil an den Bemühungen, die Stadt aus der Katastrophe nach dem vernichtenden Türkeneinfall von 1438 herauszuführen [22]. Im Jahre 1446 ist er auch als Königsrichter von Sibiu (Hermannstadt) und Wortführer der Gesamtheit der Sachsen von Sibiu, Mediaş, (Mediasch), Braşov (Kronstadt) und Bistriţa (Bistritz) in ihrer großen Auseinandersetzung mit der Geistlichkeit dieser Gebiete über die Frage der Gerichtsbarkeit bezeugt [23]. Johannes Zaz gehörte der gebildeten Schicht an, wie sein Magistertitel dartut. In den Jahren 1435 und 1439 wird er als Notar bzw. Protonotar der königlichen Kanzlei bezeichnet und erscheint noch im Jahre 1457 als „protonotarius cancelarie nostre maiestatis" (näm-

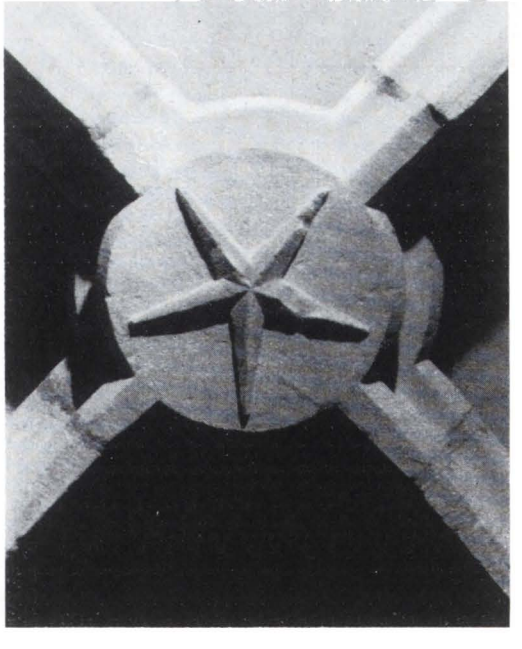
lich Ladislaus'V.). In diesem Zusammenhang ist die Tatsache bedeutungsvoll, daß der jüngere Bruder des Johannes, Georg Zaz, der im Jahre 1439 an der Universität Bologna kanonisches Recht studierte und den Doktorhut erwarb, Pfarrer von Sebeş gewesen ist, in welcher Eigenschaft er zwischen den Jahren 1450 und 1468 belegt werden kann. Die letzte große Bauphase der Kirche von Sebeş hat also während der Amtsführung des Georg Zaz stattgefunden. Diese Tatsache ist geeignet, auf das Erscheinen des fünfstrahligen Sternes in dem Schlußstein des verbreiterten südlichen Seitenschiffes neues Licht zu werfen, d.h. es in den richtigen Zusammenhang zu stellen und damit das Problem der zeitlichen Ansetzung dieses Umbaues auch von dieser Seite schärfer zu fassen.

Es war nicht einmal ein halbes Menschenalter nach der Katastrophe von 1438 und 1442 dahingegangen, als man in Sebeş schon den Entschluß faßte, den dringend notwendigen Umbau der Kirche in den oben berichteten Ausmaßen durchzuführen. Dieser offenbar einem optimistischen Lebensgefühl entsprungene Entschluß muß einen tragfähigen Untergrund gehabt haben. Wenn man die Namen der Amtsträger und Ratsgeschworenen von Sebeş aus dieser Zeit untersucht, wird deutlich, daß sich nach 1438 in dem sozialpolitischen Gefüge der Stadt eine Veränderung vollzogen hat. Die Vertreter der Gewerbe rücken in den Vordergrund. Auf den Lebenswillen dieser breiteren Bevölkerungsschichten dürfte sich das Geschlecht der Zaz in dem Bestreben gestützt haben, Sebeş wieder hoch zu bringen.

In diesem Zusammenhang muß auch auf die Beziehungen des Johannes Zaz zu dem transsilvanischen Wojewoden Johannes von Hunyad und durch diesen zu dem Bau- und Steinmetzmeister Conrad Lapicida aus Braşov hingewiesen werden, der als Erbauer des Paulinereremitenklosters in Teiuş, der heutigen katholischen Ortskirche, und eines Klosters in Boitor, einer heute in die Stadt Hunedoara eingemein-

Abb. 6. — Südportal der evangelischen Kirche in Sebeş.

Abb. 7. — Schlußstein im südlichen Seitenschiff der evangelischen Kirche in Sebeş.



deten Ortschaft, nachgewiesen ist [24]. Neuerlich ist die Vermutung geäußert worden, daß Conrad Lapicida auch an der Burg von Hunedoara mitgearbeitet habe [25]. Es wäre daher nicht ganz von der Hand zu weisen, ihn auch mit den Umbauarbeiten in Sebeş in Zusammenhang zu bringen. Doch wird diese Frage noch eingehend geprüft werden müssen.

Abschließend muß noch das Problem des Lettners der Kirche in Sebeş kurz berührt werden. Es ist für uns einigermaßen bedeutungsvoll, weil dieser Lettner hierzulande kein Gegenstück hat. Allerdings ist er auch in Sebeş heute nur noch in den Seitenschiffen erhalten geblieben, das Mittelstück fehlt. Da dieser Lettner sich an der Stelle befindet, wo Chor und Langhaus aneinanderstoßen, wo sich also der Chorneubau mit der alten Kirche berührt, ist die Frage seiner zeitlichen Entstehung sehr verschieden beurteilt worden.[26] Die Lösung kann unseres Erachtens nur gefunden werden, wenn man die Entstehung nicht einer einzigen Bauperiode zuschreibt. [27] Geplant war er zweifellos als Teil der zu erbauenden neuen gotischen Hallenkirche. Es ist demnach mit seinem Bau noch während der Errichtung des neuen Chores begonnen worden, also um das Jahr 1380. Dies lassen die Rippen erkennen, die den Lettner tragen sollten. Sie wachsen organisch aus den Diensten der den Triumpfbogen tragenden Pfeiler heraus. Ausgeführt worden ist indes nur die östliche, dem Chor zugekehrte Seite des Lettners. Mit der Einstellung der Arbeiten nach Vollendung des Chorbaues hört die Weiterarbeit am Lettner zunächst auf. Sie wird erst in der Umbauperiode nach der Mitte des 15. Jahrhunderts wieder aufgenommen und der Lettner ganz ausgebaut. Dafür sprechen die hier sichtbaren Stilelemente, die durchaus der Spätgotik angehören. Dazu gehört in erster Linie das angeblendete Maßwerk an der Brüstung des Lettners, das die Kreuzblumen der Kielbogen durchschneiden, ein klarer Hinweis darauf, daß der ausführende Künstler die Formensprache der reinen Gotik schon nicht mehr verstand. Gleiche Stilelemente finden sich etwa an dem Westportal der evangelischen Stadtpfarrkirche in Sibiu, an einem der beiden Portale der Südseite der Schwarzen Kirche u.zw. dem westlichen, an verschiedenen Bauteilen der Burg zu Hunedoara, am Turm des Domes in Alba Iulia (Karlsburg) und schließlich an der Orgelempore der Michaelskirche in Cluj (Klausenburg), die alle um die Mitte des 15. Jahrhunderts bzw. in den ersten Jahrzehnten der zweiten Jahrhunderthälfte entstanden sind. Auch die stilistische Einordnung des Lettners bestätigt demnach unsere These, daß die vierte große Bauphase der Kirche von Sebeş, die zum Zusammenbau der beiden großen heterogenen Bauteile führte, in die Zeit etwa von 1455—1464 anzusetzen ist.

*Anmerkungen*

[1] *Über den älteren sächsischen Kirchenbau und insbesonders die evangelische Pfarrkirche von Mühlbach*, in: *Mitteilungen der k. k. Central Commission zur Erforschung der Baudenkmale*, Bd. 1, Wien, 1856, S. 38—41, 60—63. *Die evangelische Pfarrkirche zu Mühlbach*, in: *Siebenbürgischer Volkskalender*, 1857, S. 78—84.

[2] *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Straßburg, 1905. *Die evangelische Kirche A. B. in Mühlbach*, Mühlbach, 1922; 2. Aufl., 1929.

[3] *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*, Hermannstadt-München, 1934.

[4] *Bisericile cetăţi ale saşilor din Ardeal*, Bucureşti, 1956.

[5] *Istoria artei feudale în ţările române*, Bd. I, Bucureşti, 1959.

[6] *Zur Geschichte von Mühlbach*, in: *Programm des evangelischen Untergymnasiums A. B. in Mühlbach*, 1881/2 und 1888/9.

[7] V. Vătăşianu, a.a.O., S. 39 nimmt als frühesten Zeitpunkt für den Baubeginn in Sebeş das Jahr 1260 an.

[8] Viktor Roth, *Die evangelische Kirche*, 1929, S. 26. H. Rosemann, a.a.O., S. 96. V. Vătăşianu, a.a.O., S. 222.

[9] V. ROTH, *Geschichte der deutschen Baukunst*, S. 59/60. Ders., *Die evangelische Kirche*, 1922, S. 16/7; 1929, S. 16 und 25, H. ROSEMANN, *Die deutsche Kunst*, S. 96. GH. OPRESCU, a.a.O., S. 17. V. VĂTĂŞIANU, a.a.O., S. 222.

[10] *Documente privind istoria României, veacul XIV*, Bd. 1, Bucureşti, 1953, S. 99.

[11] *Istoria României*, Bd. 2, Bucureşti, 1962, S. 268.

[12] ŞT. PASCU, *Meşteşugurile din Transilvania pînă in secolul al XVI-lea*, Bucureşti, 1954, S. 86.

[13] ZIMMERMANN-GÜNDISCH, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, Bd. 4, Hermannstadt, 1936, S. 545.

[11] *Istoria României*, Bd. 2, Bucureşti, 1962, S. 432.

[15] F. BAUMANN, *Die Schenkung der Stadt und des Stuhles Mühlbach an die Brüder Johann und Andreas Pongratz*, in: *Programm des evangelischen Untergymnasiums in Mühlbach*, 1875/76.

[16] A. THEINER, *Vetera Monumenta historica Hungariam sacram illustrantia*, 2. Bd., Rom, 1859, S. 273.

[17] Staatsarchiv Hermannstadt, U. II, Nr. 656 u. TH. STREITFELD, *Die Capella Sancti Jacobi in Mühlbach*, in: *Siebenbürgische Vierteljahresschrift*, 59, 1936, S. 293, Anm. 3.

[18] FR. TEUTSCH, *Die Heiligen der sächsischen Kirchen vor der Reformation*, in: *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 45, 1922, S. 48.

[19] F. BAUMANN, *Zur Geschichte von Mühlbach*, S. 63.

[20] S. Halaváts. Gy. und V. Roth. Es sei hier darauf hingewiesen, daß die transsilvanischen Wojewoden des 15. und 16. Jahrhunderts aus der Familie der Grafen von Sanktgeorgen und Bösing gleichfalls nur einen Stern und zwar einen sechsstrahligen zum Wappenzeichen gehabt haben, vgl. die Abbildungen bei V. FRAKNÓI, *A Hunyadiak és a Jagellók kora, 1440—1526*, Budapest, 1896, S. 217 und 630.

[21] *Uti jegyzétei Szászsebes környékéröl*, in: *Archaeologiai Értesitö*, 26, 1906, S. 354/5.

[22] Darüber s. F. BAUMANN, *Zur Geschichte von Mühlbach*, S. 63/4.

[23] I. BATTYÁN, *Leges ecclesiasticae regni Hungariae et provinciarum adiacentium*, 3. Bd., Cluj (Klausenburg), 1827, S. 452.

[24] V. VĂTĂŞIANU, a.a.O., Bd. I, Bucureşti, 1959, S. 251, Anm. 2.

[25] O. VELESCU, *Castelul de la Hunedoara*, Bucureşti, 1962, S. 16.

[26] Vgl. V. ROTH, *Die evangelische Kirche A.B. in Mühlbach*, 2. Aufl., S. 25, und Ders., *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*, S. 96.

[27] Dieser Auffassung haben bei ihren eingehenden Besichtigungen der Kirche in Sebes V. Kotrbaa (Prag) und G. Entz (Budapest) Ausdruck gegeben, denen sich die Verfasser verpflichtet fühlen.

# TAPISSERIES ROUMAINES

*Georgeta Oțetea*

L'art des tissus ornementaux est de très ancienne tradition en Roumanie. De nos jours encore il demeure vivant, intensément créateur, car d'innombrables pièces de tapisserie embellissent les maisons des paysans de toutes les régions du pays. Faits de matières premières variées et travaillés selon différentes techniques, d'une très riche gamme d'ornements, ces tissus charment l'œil par l'équilibre de la décoration, par leur harmonie chromatique et la fantaisie de l'invention, souvent aussi, par ce qu'on pourrait nommer leur « modernisme ». C'est à cette dernière qualité également, — dont nous reparlerons au cours de cette étude — que la tapisserie actuelle doit en partie sa réussite artistique.

Mais avant d'entrer au cœur de notre sujet il est nécessaire de jeter un rapide coup d'œil sur l'évolution des trois principales catégories de textiles d'art roumains : la broderie, le tapis, les tissus ornementaux paysans.

La broderie médiévale est l'une des créations les plus importantes et, sous le rapport esthétique, les plus précieuses du pays [1]. C'est grâce à la variété des vêtements d'ornements liturgiques brodés des XV^e^ — XVI^e^ siècles, dont par bonheur un grand nombre nous a été conservé, que l'on peut suivre de près l'évolution de ce genre de création artistique au moyen âge. Héritière de Byzance pour la technique et l'iconographie, liée de près, d'autre part, à l'art populaire, c'est dans la seconde moitié du XV^e^ siècle que l'on peut parler d'un style propre de la broderie liturgique roumaine. L'extrême finesse du travail, le parfait équilibre entre la composition et le fond (soie, brocart, velours), l'accord lumineux et chaud des couleurs qui adoucissent l'éclat somptueux des fils d'or et d'argent, l'élégance des gestes, l'intense expressivité des figures, sont parmi les qualités qui font de presque chaque grande pièce de broderie liturgique (couvertures de tombeaux, étoles, rideaux d'iconostase, voiles liturgiques, podéa, etc.) un chef-d'œuvre.

D'une manière très générale on peut distinguer deux étapes dans l'évolution de la broderie liturgique : notamment aux XV^e^—XVI^e^ siècles et dans la première moitié du XVII^e^, les pièces sont toutes historiées, tandis qu'à partir de la seconde moitié du XVII^e^ et pendant tout le XVIII^e^, les sujets religieux tendent à disparaître pour faire place à une riche et somptueuse décoration florale et végétale, soit d'inspiration orientale, soit nettement baroque.

A de rares exceptions près, telles que les deux portraits du Musée métropolitain de Jassy représentant l'épouse et le fils du voïvode Vasile Lupu[2] (milieu du XVII^e^ siècle), seules nous sont parvenues des pièces de broderie profane appartenant aux XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Mais la broderie roumaine ayant atteint une telle perfection dans le domaine religieux, il est impossible que des pièces à sujets laïques n'aient également décoré à la même époque, l'intérieur des palais princiers et des maisons de boïards. Il est d'autre part très probable qu'un grand nombre des broderies non historiées du XVIII^e^ et même du XIX^e^ siècle, qui enrichissent de nos jours les collections des grands monastères de Moldavie (Văratec, Agapia, Neamțu, Secu, etc.) ainsi que celles du palais de Mogoșoaia (Bucarest) décoraient non seulement

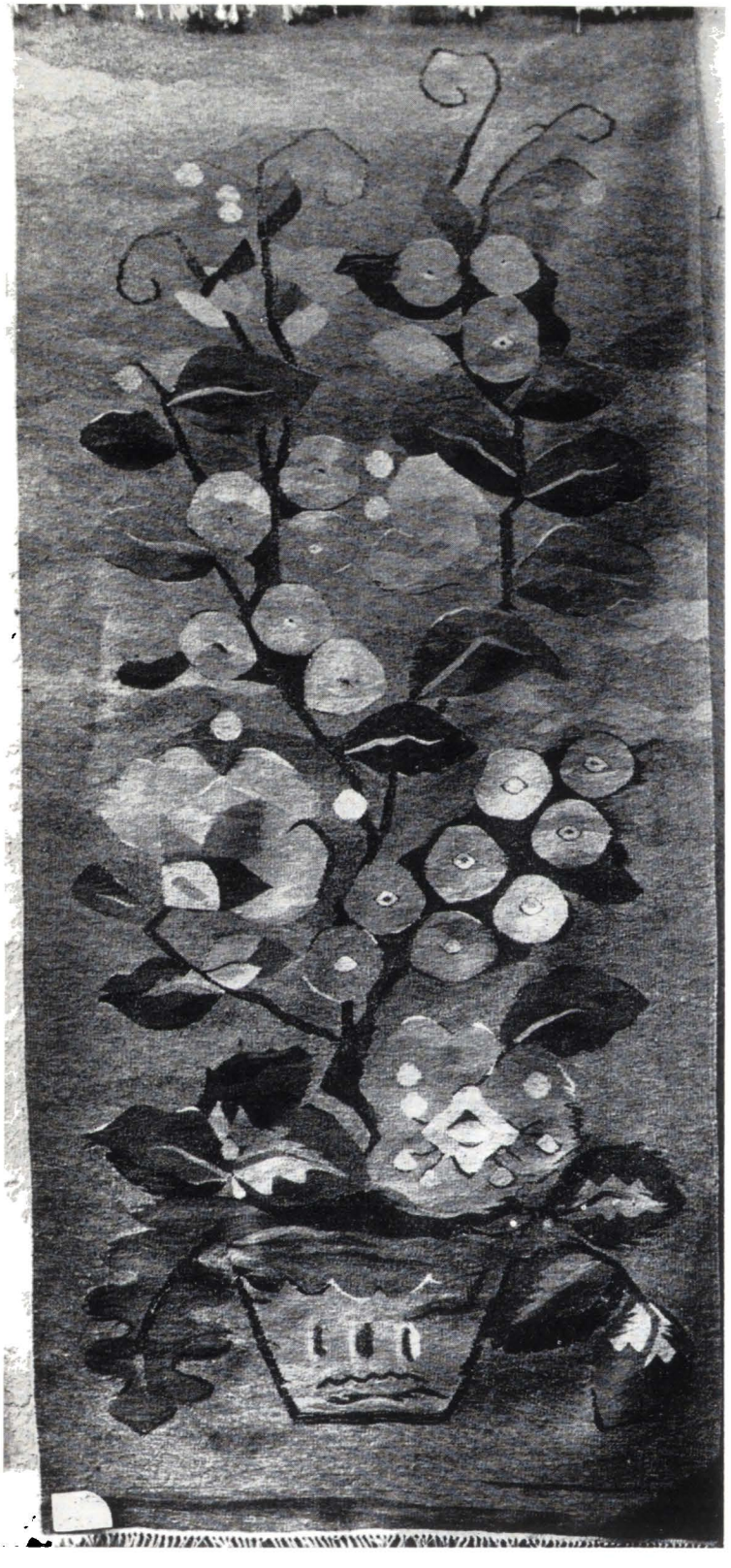


Fig. 1. — Aurelia Ghiaţă, Bouquet dans un vase, tapisserie en laine.

les églises mais aussi les intérieurs civils.

C'est peut-être aussi la somptuosité toute médiévale de ces pièces, ainsi que leurs grandes dimensions, la profusion du fil d'or et d'argent, leur technique d'un raffinement extrême, qui expliquent la disparition presque totale de cet art vers la fin du XIX^e^ siècle. Les temps modernes n'ont pas hérité, ne pouvaient pas hériter cet art d'une richesse incomparable, d'un luxe princier et qui, à tout prendre, était devenu complètement étranger aux goûts, à la sensibilité et à la tradition du peuple roumain.

C'est au tapis roumain que reviendra le rôle de faire la transition entre la broderie décorative médiévale et la tapisserie proprement dite. Il est en outre intéressant de signaler qu'en Roumanie, contrairement à ce qui a lieu en Occident, c'est le tapis qui influencera la tapisserie, et non la tapisserie le tapis. On connaît même des pièces où les limites entre ces deux genres d'art sont difficilement saisissables, chose d'ailleurs normale, car c'est l'ancien tapis paysan qui maintenait vivantes et vigoureuses les qualités artistiques qui répondaient le mieux à une vision décorative spécifique au pays.

Tout comme la broderie et la tapisserie, le tapis roumain a d'abord décoré le mur *(păretarul*, de *perete* = mur), a recouvert le banc, la *laviţa (lăicerul)* ou l'ensemble de tissus exposés sur le mur et devant le foyer, sur une barre (la *rudă* ou la *culme* — « tapis de *rudă* », « nappe de *culme* »). Il a pris le nom de « tapis », bien que d'après la technique de son travail et sa fonction initiale il eût dû s'appeler tenture [3]. Ce n'est que plus tard qu'il a recouvert le lit, puis le plancher. Le tapis olténien lui-même qui, entouré d'une bordure, recouvre le plancher, a été à l'origine un tapis « de mur ». Dans sa forme actuelle on le rencontre vers le milieu du XIX^e^ siècle lorsqu'il commença à être exécuté dans les maisons de campagne des boïards de la Petite Valachie.

Fig. 2. — Mimi Podeanu, Etienne le Grand et ses fondations, tapisserie en laine.

Les tapis roumains diffèrent d'une région à l'autre. Leur origine est soit purement populaire, soit de nature plus évoluée. En effet, si le tapis du Maramuresh ou celui du Banat peut être considéré comme d'origine purement paysanne, développé à partir de formes simples, populaires, le tapis de la Petite Valachie a subi l'influence de ceux du Pirot d'Orient et des Etats balkaniques. Sur le canevas populaire du tapis moldave se sont greffés, de même, d'importants éléments dérivés du tapis de Karamani. Néanmoins, tant par sa tonalité chromatique que par le rythme de sa composition et la technique qu'il utilise, le tapis roumain garde son individualité. Le décor du tapis roumain est essentiellement géométrique. Les fleurs, les branches, les feuilles, donc un ensemble végétal, seront stylisés de manière à donner l'impression nette et claire d'un ornement géométrique. Malgré cette caractéristique très ancienne, malgré son esprit profondément conservateur, l'art populaire roumain en général n'est jamais resté fermé aux influences ; bien au contraire, et en

Fig. 3. – Ion Nicodim, La Cantate de l'homme, tapisserie en laine (détail).

ce qui concerne l'art du tapis en particulier, sa réceptivité est évidente. C'est ainsi que, grâce à sa faculté d'assimilation et de sélection, le paysan roumain a introduit dans le décor géométrique traditionnel des tapis les éléments les plus inattendus. Il est significatif pour la puissance d'intégration de la vision populaire, de voir le tapis roumain reproduire, sans qu'ils détonnent, des motifs en apparence aussi disparates que l'Oiseau Phénix ou l'Arbre de Vie d'une part, et d'autre part des éléments inspirés du milieu urbain, tels que femmes en crinoline aux coiffures extravagantes, dames en jupe à tournure qui ont bien la tête et le torse vus de face, mais le reste du corps, y compris la tournure avec toutes ses parures — fleurs, nœuds, volants — de profil, généraux à la parade et soldats défilant, etc. La manière dont les images de l'actualité socialiste sont, de nos jours, incorporés comme éléments du décor dans notre art populaire apparaît ainsi au regard de la ligne de développement du tapis roumain, comme un phénomène normal. Cette faculté d'adaptation d'éléments nouveaux dans le cadre d'une composition ornementale traditionnelle sera héritée par la tapisserie contemporaine. Il n'est pas moins intéressant de suivre la manière dont s'opère la stylisation des éléments anthropomorphes et zoomorphes. Le plus souvent ce décor, bien que disposé horizontalement, est fait pour être examiné verticalement. Il est naturel que des éléments tels que des vases à fleurs, des oiseaux, des chevaux avec leurs cavaliers, des femmes dansant la *hora* soient contemplés debout.

Il existe un art millénaire des tissus paysans, qui a produit de splendides modèles d'essuie-mains *(ştergare)* en chanvre, en lin et surtout en coton, de beaux voiles (les *marame* et *pahiole* en soie naturelle ou en coton fin), ainsi que d'autres pièces d'habillement telles que certaines ceintures (les *brîie* en laine ou poil de laine) des jupes et des tabliers *(oprege, fote* ou

*catrinţe)* pour la plupart en laine, ayant tous et c'est là le point essentiel — le même décor géométrique ou à stylisation géométrique que les tapis. Alors même que l'on a affaire à d'autres techniques que celles utilisées pour le tapis de laine (la *scoarţă)*, on retrouve néanmoins la technique ornementale du tapis, qui sera adoptée par la tapisserie dans la décoration des tissus populaires.

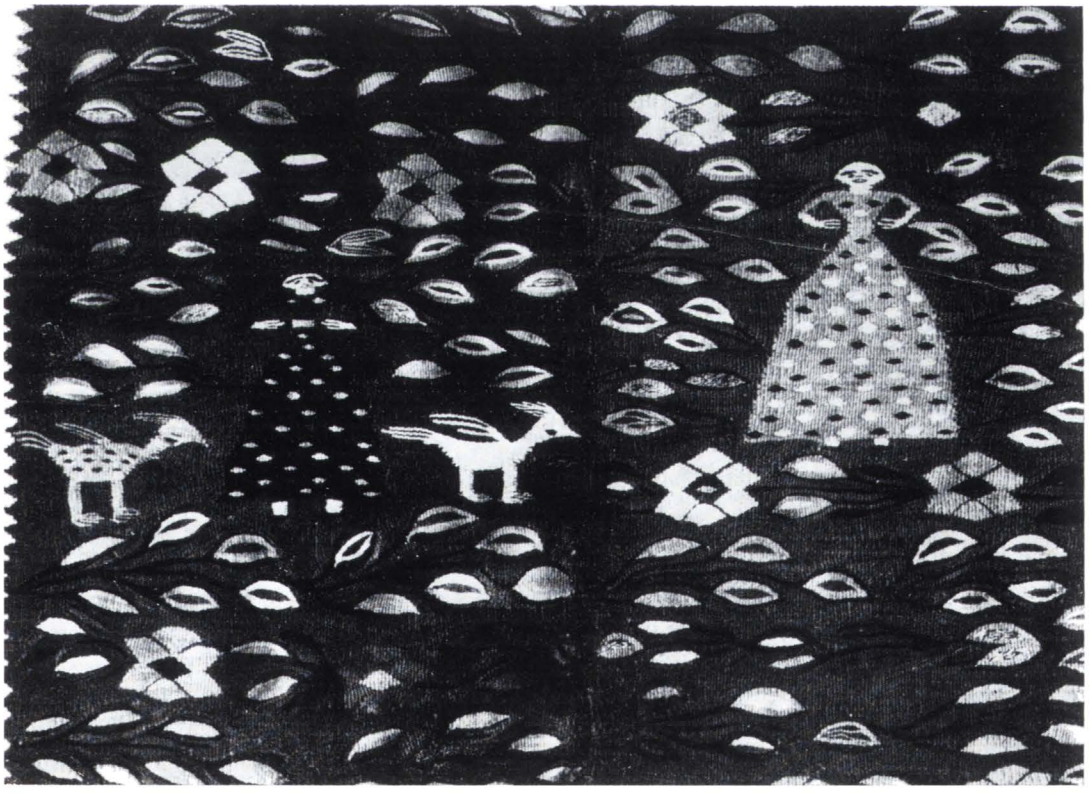
Le losange en relief obtenu par le passage au-dessus de la lice d'un fil composé d'un groupe de fils de coton — la technique « au-dessus des fils » *(alesătura peste fire)*, les motifs en relief caractéristiques réalisés grâce à une succession de boucles « la décoration à boucles » *(alesătura cu moaţe)*, le losange minutieux au niveau même du tissu, dans une succession de couleurs sans couper les fils *(alesătura între degete)*, sont également employés pour les tissus ornementaux, les pièces de costumes et les couvertures de laine. La technique du *Kelim* et celle qui consiste à faire passer le fil à travers la lice — « la technique entre les fils » *(alesătura între fire)* — caractéristique pour le tapis roumain (la *scoarţă)* se retrouvent simplifiées dans les tissus ornementaux populaires. Ce qui est selon nous d'un intérêt capital, c'est que des formules plastiques liées à la technique traditionnelle passent dans la tapisserie et engendrent de nouvelles solutions.

La décoration murale des intérieurs paysans au moyen de tissus est chez nous de tradition ancienne. Non sans variations d'une contrée à l'autre, on rencontre dans les demeures paysannes outre certaines pièces disposées isolément, de véritables ensembles de tissus formés de plusieurs pièces disposées côte à côte ou superposées qui, dans certaines régions, parviennent à donner, par le rythme de leur agencement ou la continuité de la décoration, l'illusion d'une pièce unique. C'est ainsi que l'on voit parfois disposées sur une barre dans les intérieurs du Maramuresh ou de la Transylvanie méridionale jusqu'à 10 à 15 pièces de tissu. Aujourd'hui encore, dans le Banat, la « grande chambre » arrive quelquefois à être littéralement tapissée — « revêtue » — de tissus jusqu'au plafond. L'artiste décorateur moderne trouve donc dans cette richesse de tissus paysans tout un trésor de sources d'inspiration. Mais autant son choix est grand, autant il est délicat. Car, conçue pour un ensemble unitaire, chaque pièce — sans évidemment rien perdre de sa qualité artistique individuelle — fait partie d'une série ; sa signification décorative intégrale ne s'exprime donc, dans la plupart des cas, qu'en fonction de l'ensemble. Le choix de l'artiste doit donc s'arrêter soit au motif le plus représentatif d'une série, à savoir celui qui implique tous les autres, soit à celui qui, individualisé, c'est-à-dire isolé de l'ensemble, s'adapte le mieux à un intérieur moderne.

La tapisserie fait son apparition dans notre pays au cours de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, en même temps que les meubles occidentaux. Ce moment correspond à la pénétration des influences occidentales dans notre société bourgeoise, en pleine ascension grâce à la nouvelle situation politique et économique créée par les traités de Kutchuck-Kaïnardji [4] de 1774 et d'Andrinople [5] de 1829, qui ouvrirent la voie à la fois à notre commerce extérieur et à la pénétration de la culture occidentale. A ce moment, la bourgeoisie roumaine fut puissamment influencée par les modes occidentales. A la différence donc de la broderie, elle aussi d'origine étrangère, mais commune à tous les pays orthodoxes, et qui devint rapidement une création aux caractères spécifiquement roumains, à la différence aussi du tapis, qui est le produit d'anciennes traditions roumaines, populaires ou plus évoluées ayant su assimiler les différentes influences étrangères, la tapisserie est uniquement une importation occidentale. Nous nous proposons dans les pages qui suivent de montrer brièvement comment la tapisserie a évolué d'un style purement

Fig. 4. — Eléments figuratifs de tapis (scoarţe) roumains: I) Couple de citadins en promenade — détail d'un tapis de la Petite Valachie (Musée de l'Art populaire Bucarest); II) Soldats en file indienne — détail d'un tapis de la Petite Valachie

(Musée de l'Art populaire Bucarest); III) Femme en robe à tournure — détail d'un tapis moldave (Musée du Village roumain Bucarest); IV) Femme en robe à malakof — détail d'un tapis de la Petite Valachie.



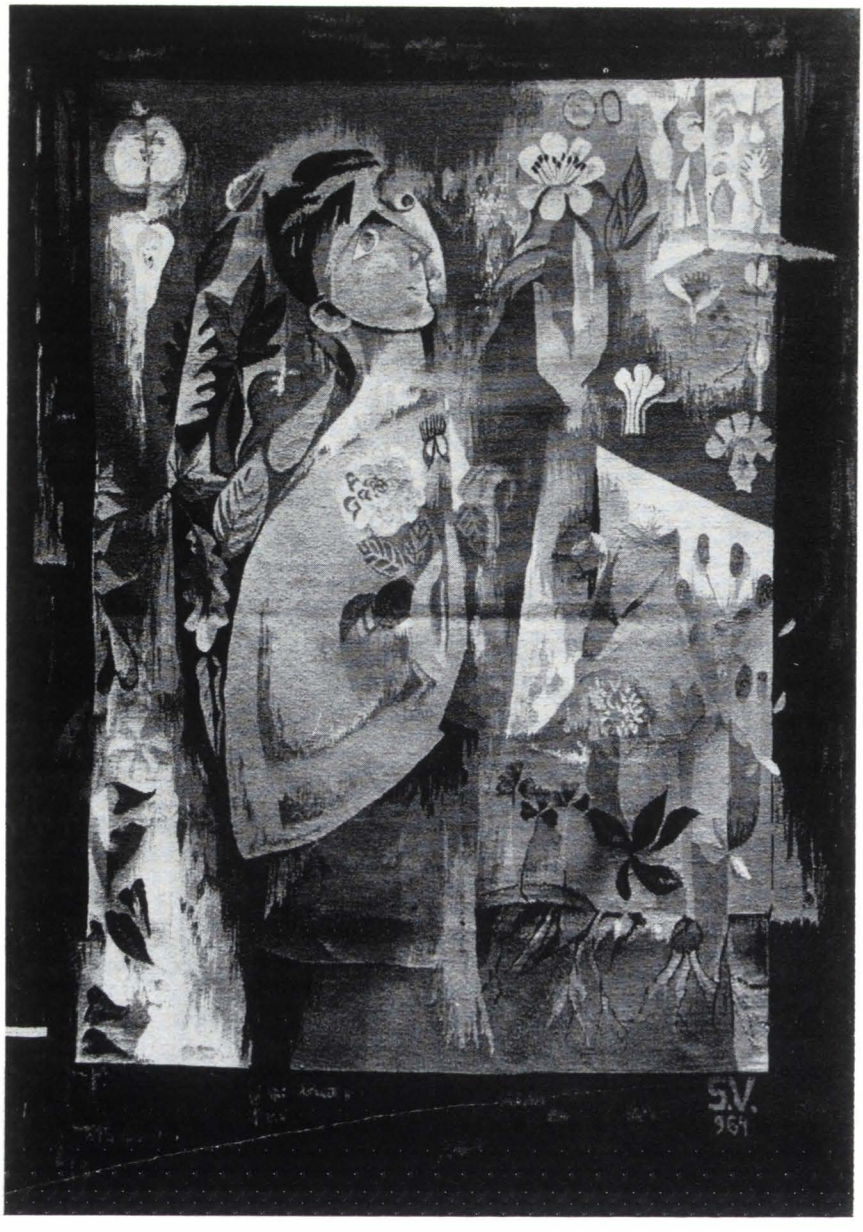



Fig. 5. — Simona Vasiliu-Chintilă, Le Botaniste, tapisserie en laine.

occidental à un style issu de l'art populaire roumain.

✧

Les plus anciennes tapisseries connues dans notre pays sont soit importées, soit confectionnées dans les monastères de religieuses de Moldavie. On conserve, ainsi, dans les musées de Văratec, d'Agapia et de Neamţu, des pièces en parfait état, complètement étrangères à la vision traditionnelle de nos broderies du moyen âge ou de nos tapis paysans. Parmi ces broderies, il convient de mentionner la pièce de grandes dimensions exécutée par Safta Brancovan en point de Gobelins (monastère de Văratec), dont le décor de fleurs rouges rappelle les tapisseries d'Aubusson.

Des pièces, assez peu nombreuses qui nous ont été conservées, il ressort qu'au cours du XIX$^{e}$ siècle la tapisserie a conservé son caractère occidental, en concordance d'ailleurs avec la décoration des intérieurs, elle-même d'origine étrangère[6]. Les pièces qui nous sont parvenues ne soulèvent

pas de problèmes particuliers. Les travaux au « point de tapisserie », ouvrages de dimensions réduites dont on recouvrait les meubles ou qui, encadrés, étaient suspendus aux murs, étaient un passe-temps habituel de la bourgeoisie roumaine ou des boïards dans leurs maisons de campagne. Si cette tradition s'est conservée durant les deux premières décades du XX^e siècle, par contre pendant l'entre-deux-guerres, on a tenté de donner à la tapisserie un caractère plus roumain en y intégrant quelques éléments du folklore national. Une expérience intéressante dans ce sens est celle réalisée par la mosaïste et céramiste bien connue Nora Steriade. Cette grande artiste a fourni pour la première fois la preuve qu'il était possible d'utiliser dans la broderie décorative murale monumentale les traditions de la broderie médiévale roumaine et les éléments décoratifs et les stylisations dérivés du folklore. Elle a réalisé à la manufacture des Gobelins, en 1938, une tapisserie où elle met en valeur l'ornementation florale olténienne et a repris sur des métiers à haute-lice la technique du *Kelim*.

Au cours de cette même période, outre la mise en valeur, à Breaza notamment, des tissus et broderies populaires, il y a lieu de signaler la réalisation, dans les ateliers de Tîrgu Jiu, d'un tapis roumain dit « de type nouveau » [7]. La nouveauté consiste en l'élimination des bordures inscrites les unes dans les autres et la modification du style décoratif traditionnel, par la disposition sur de vastes surfaces de motifs exécutés selon la technique et avec les éléments traditionnels, mais dans un nouvel arrangement. La « couronne » tressée de narcisses, de roses trémières et de muguets du tapis olténien, produit, sur le fond rouge-pompéien correspondant au rouge-feu populaire, un puissant effet de rythme et de contraste chromatiques. Sur un autre tapis de grandes dimensions (18 × 24 m), le traditionnel fond bleu-marine est irisé de nuances plus claires — réalisation inspirée par la technique du tapis olténien et évoque la surface d'un lac sur lequel se succèdent, comme motifs ornementaux, des fleurs et des oiseaux aquatiques également executés selon la technique des tapis olténiens. Disposé en prolongement de la terrasse qui surplombait le lac à l'exposition de New York de 1938, ce tapis réalisait sur le plan artistique un effet de continuité et d'harmonie

Fig. 6. Nora Steriadi, tapisserie à motifs inspirés du tapis de la Petite Valachie, exécutée dans les ateliers de la manufacture des Gobelins en 1938 – détail.

Fig. 7. — « La Science », tapisserie en laine — détail d'un ouvrage de diplôme universitaire, présenté en 1964 à l'Institut d'Arts plastiques « Nicolae Grigorescu » Bucarest.

avec le milieu environnant. Les deux tapisseries murales présentées à la même exposition sont également de forme rectangulaire, mais présentent quant à la composition, deux solutions décoratives différentes : la première a son décor concentré au centre, comme une fenêtre compartimentée, fleurie et ornée des éléments traditionnels du tapis et des paysages olténiens ; la très large bordure rouge dirige l'attention vers le centre de la tapisserie. Contrastant avec celle-ci, la seconde tapisserie est dépourvue de bordure. Sur fond ivoire, une guirlande multicolore de différentes fleurs du tapis olténien fait la liaison entre des motifs héraldiques nationaux épars.

Dans le même domaine du tapis — tenture murale, il nous faut mentionner les réalisations actuelles de l'Union des Coopératives Artisanales de Roumanie, compte tenu évidemment du caractère

spécifique de la production: d'artisanat. On y remarque l'adaptation à la tapisserie de procédés décoratifs utilisés auparavant dans l'art du tapis. Les motifs sont disposés asymétriquement, ils sont en nombre réduit et de plus grandes dimensions; les motifs centraux traditionnels sont remplacés par des sujets tirés de l'actualité socialiste. La Maison de la Création Populaire, qui attire à ses concours des milliers de créateurs populaires (la dernière Biennale a pris fin en octobre 1964), continue fidèlement les traditions roumaines du tissage.

Dans le grand nombre de pièces de tapisserie réalisées ces derniers temps, nous avons choisi quelques exemplaires qui nous ont paru particulièrement significatifs pour le développement de la tapisserie roumaine contemporaine, pouvant être considérés comme représentatifs soit d'une certaine école, soit d'une transposition selon des conceptions artistiques personnelles de certaines influences étrangères, soit — en premier lieu — de la vision créatrice qui a transmis jusqu'à nous l'héritage d'une tradition [8], si riche dans ce domaine.

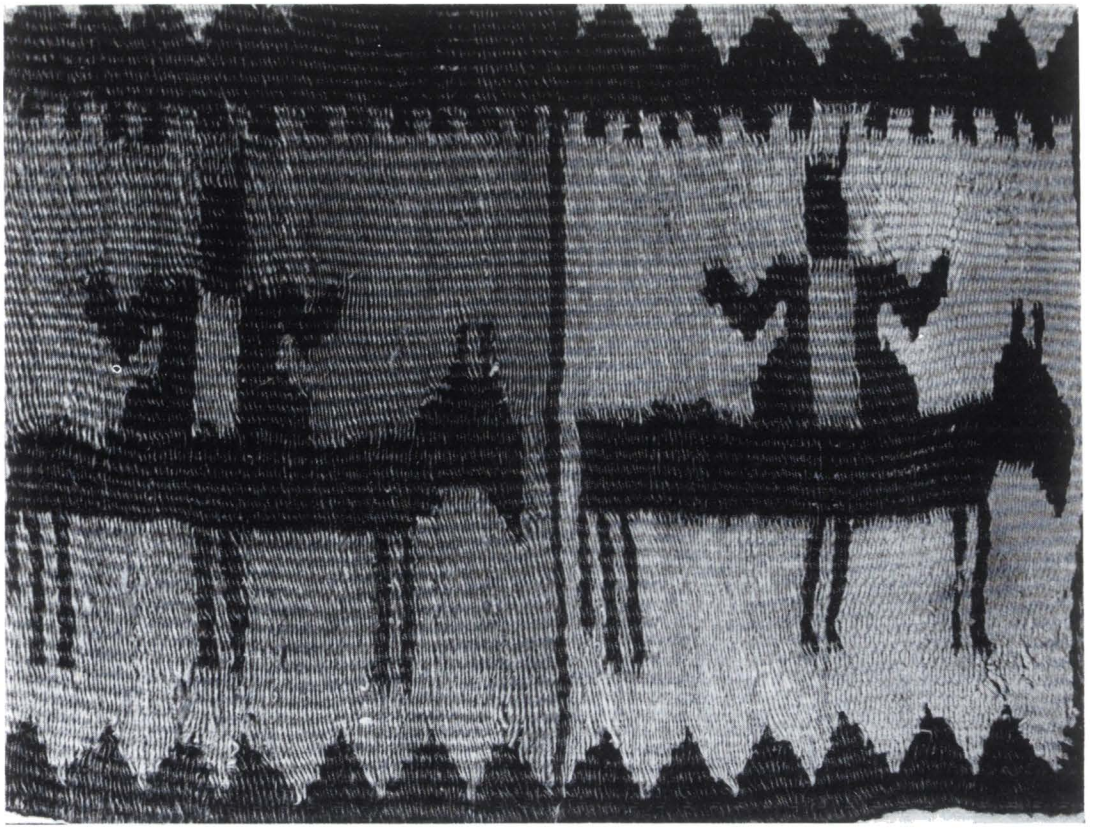
Mais avant d'aborder cette présentation, nous devons nous arrêter quelque peu sur les tissus de décoration murale imprimés, aux motifs empruntés au folklore. Le matériel de ces pièces une grosse toile de lin ou de chanvre de caractère rustique — contribue à produire l'effet voulu.

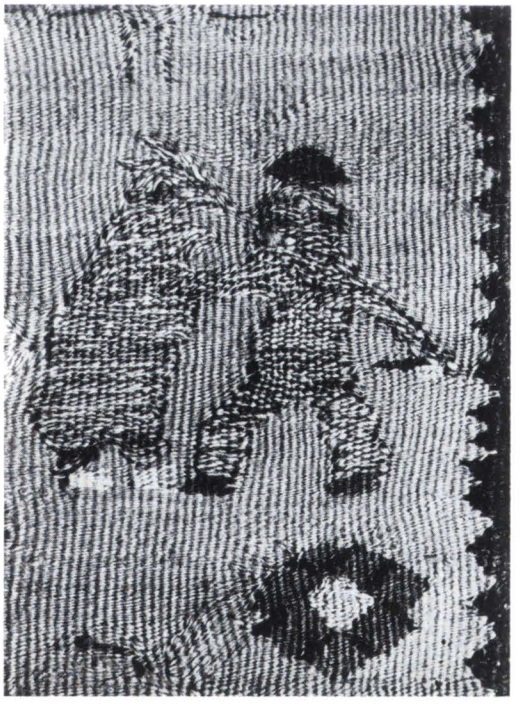
A une exposition organisée par le Musée d'Art populaire (Bucarest, 1964), Ioana Sturza présentait une pièce de qualité exceptionnelle, « Draperie aux chevaux olténiens », où la stylisation très personnelle du motif folklorique se combine d'une part à une reproduction fidèle du système d'assemblage de tissus composant le *păretar* (tenture murale) populaire et, d'autre part, à la disposition des franges et au contour interrompu par endroits des bordures de *scoarță*. Le « *păretar* aux chèvres » de Sandra Slătineanu est une pièce de petites dimensions, dans laquelle ce motif, tiré de l'un des travestis zoomorphes les plus répandus de notre théâtre populaire, est traité d'une manière originale et savoureuse. Partant de la réalité même du travesti, qui utilise la *scoarță* même comme pièce de costume, le motif de la « Chèvre », géométrique par la reproduction telle quelle du profil du masque, dont la forme est invariable, s'individualise dans la composition par le décor différent de chacun des éléments, qui reproduisent ou évoquent le style et la technique ornementales propres aux tapis populaires.

Le « Fonds plastique » a mis en vente, à des prix modérés, des tissus artistiques reproduisant — en petites séries — l'œuvre bien connue d'Aurelia Ghiață «Paysanne d'Olténie au panier à fleurs ». Une autre pièce, pleine de lumière et d'optimisme, appropriée à un intérieur moderne, est « Noces à Avrig », par Graziella Stoichiță; elle présente en outre l'avantage d'être facile à multiplier, étant donné que quatre couleurs seulement sont utilisées dans l'impression des éléments de décor régionaux qui s'y combinent aux images, bien rendues, empruntées au folklore.

Aurelia Ghiață peut être considérée comme la doyenne des artistes tapissiers roumains. Ses œuvres, présentées à partir de 1929 à de nombreuses expositions et réunies en 1960 en une exposition personnelle, révèlent un talent original et l'évolution d'une vision artistique propre dans l'interprétation du tapis moldave et du tapis olténien. Ce parallélisme de son inspiration peut être suivi jusque dans ses dernières œuvres, qui furent très remarquées aux expositions de Sofia et de Budapest. Les premières œuvres d'Aurelia Ghiață ont le coloris vigoureux, riche de sève, propre à la *scoarță* roumaine. Peu à peu, ce coloris prend des nuances de pastel, de fresque. Par le jeu des couleurs qu'elle emploie, elle réussit à réaliser des effets de transparence dans la technique de la tapisserie. Une solution ingénieuse en matière de composition est celle des « Voïvodes à

Fig. 8. - Eléments figuratifs de tapis roumains: I) Turc à cheval — détail d'un tapis olténien (Musée de l'Art populaire Bucarest); II) Femme en robe de style et oiseau stylisé — détail d'un tapis de la Petite Valachie (Musée de l'Art populaire Bucarest);





III) Chevaux et cavaliers détail d'un tapis de Maramurssh (Musée de l'Art populaire Bucarest); IV) Le montreur d'ours détail d'un tapis de la Petite Valachie (Musée de l'Art populaire Bucarest).

cheval », où la ligne brisée sur laquelle se profilent les cavaliers suggère l'ascension d'une montagne. L'« Olténienne portant un panier à fleurs sur sa tête » présente un unique personnage dans une composition symétrique d'une simplicité parfaite, où la stylisation du costume féminin d'Olténie et surtout du voile *(maramă)* fournit en outre des solutions inédites pour la réalisation d'un effet de contraste, en opposant à la sobriété du coloris et des ornements du costume, l'exubérance chromatique et ornementale du panier plein de fleurs du tapis olténien.

Fig. 9. — Ileana Vremir, Danse populaire, tapisserie en laine.

Aurelia Ghiață accorde une importance toute spéciale au fond, souvent plus foncé que les motifs ornementaux. Une vibration propre à la *scoarță* olténienne est obtenue par l'emploi de plusieurs fils de couleurs différentes, souvent rehaussés de fils métalliques, ainsi que par l'adoption d'un autre procédé caractéristique pour le tapis olténien, consistant à changer la direction du fil lors de l'exécution du motif.

Ce procédé a été utilisé par l'artiste avec beaucoup de succès dans ses dernières créations, parmi lesquelles nous citerons « Le dindon » et « Fleurs et blé ».

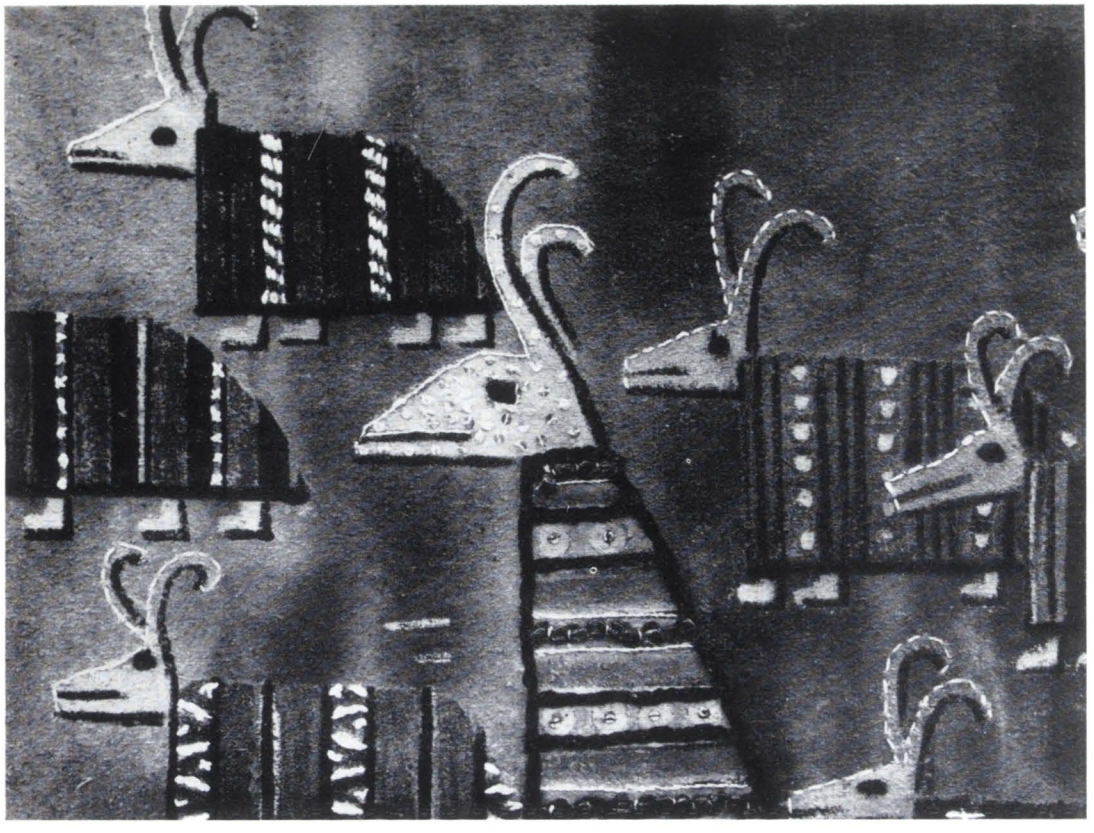


Fig. 10. — Sanda Slătineanu, « Les chèvres » détail d'un projet de tapisserie.

Quant à la composition ornementale, ces œuvres s'inspirent du tapis moldave de la région de Piatra-Neamţ, avec ses fleurs fortement agrandies formant de grosses taches de couleur, mais qui, à la différence des fleurs violemment colorées des tapis populaires, ont ici sur un fond grège mêlé d'un peu d'argent, des nuances de pastel où dominent le rose, le mauve pâle, le gris-bleu.

Une synthèse des deux tendances décoratives que nous venons de déchiffrer dans l'œuvre d'Aurelia Ghiaţă nous est fournie par la « Femme à la *cobza* ». Dans cette tapisserie à personnage unique, la décoration suit une ligne asymétrique : une fleur vigoureusement dessinée se dresse du côté gauche sur une tige brune ; dans l'angle supérieur de gauche apparaît un cheval sellé. Si la technique est celle qui aboutit aux éléments de décor du tapis olténien, la grande fleur est d'inspiration moldave. Le coloris chaud du fond est mis en valeur par la silhouette hiératique de la paysanne, tenant l'antique instrument musical. Les éléments du costume, puissamment stylisés, confèrent à cette création très personnelle un style caractéristique pour la vision d'un artiste roumain.

Ce que cherche aujourd'hui Aurelia Ghiaţă, c'est d'intégrer la tapisserie dans les espaces vivement éclairés des bâtiments modernes, s'attaquant en premier lieu au problème du rôle réservé à la tapisserie dans les constructions où le verre tient une place prépondérante. Les couleurs de pastel qu'elle utilise, en vue d'effets de transparence destinés à prolonger les parois vitrées des demeures modernes, font qu'elle s'écarte du chromatisme intense du tapis populaire adopté dans ses premières créations et dont le rôle décoratif, approprié à une ambiance rustique, exige une surface colorée, vigoureusement rehaussée tant par les motifs que par les couleurs.

Mimi Podeanu, dont l'activité décelait au début l'influence d'Aurelia Ghiaţă, réussit à exprimer les différents aspects de sa conception artistique en matière de tapisserie dans une vision roumaine très personnelle. Douée d'une grande puissance d'abstraction, elle a recours pour sa pièce de tapisserie « Puits à flèche » à des éléments décoratifs qui s'inspirent de l'art populaire de la Moldavie du nord. La même tendance aux formes géométriques se manifeste dans ses tapisseries « Raisins dans un jardin » et « Le dindon ».

Une interprétation moderne du folklore est fournie par la « Tapisserie aux masques ». Les expressions variées des masques populaires, disposés sans ordre sur un fond que ne limite aucune bordure, évoquent les héros traditionnels de notre théâtre populaire. Dans l'ornementation du fond, on entrevoit une figure centrale qui relève également du théâtre populaire, la « Chèvre ». Une particularité intéressante de cette tapisserie est qu'elle recourt aux différents procédés techniques des productions paysannes : la technique floconneuse de la couverture de laine dite *cergă* est employée pour rendre les perruques ; la technique pointillée des tissus ornementaux a inspiré le point utilisé pour réaliser les silhouettes imprécises ; le mélange de fils de différentes couleurs, caractéristique de la *scoarţă*, confère au fond ornemental une vibration spéciale.

La tapisserie « Etienne le Grand et ses fondations » est une œuvre d'une haute tenue artistique. Les figures centrales, Etienne le Grand et la princesse Marie, qui s'inspirent des tableaux votifs des fondations princières, sont entourées des représentations bien individualisées des principales églises bâties par le grand voïvode moldave. Le coloris, obtenu au moyen de couleurs végétales dans des tons jaune-or, marron, brun foncé rappelle celui de certaines *scoarţe* de la Moldavie du nord et se distingue par son raffinement.

Le peintre Ion Nicodim vise à une tapisserie monumentale comme caractère et comme dimensions, conçue en fonction de l'architecture moderne. Sa création « La cantate de l'homme », inspirée par le poème ainsi intitulé de Tudor Arghezi, dont elle reproduit un fragment et qui couvre une vaste surface (44 m²) est une interprétation intéressante des idées généreuses de notre époque. La composition tout entière est groupée autour du soleil, élément nourricier du monde, dont les rayons sont faits d'épis. C'est vers le soleil générateur de la vie, que se dirigent Prométhée vaincu et Prométhée vainqueur. Tel un leitmotiv, les oiseaux encerclent l'astre de leur vol. C'est du soleil que l'homme prend la flamme qui, non contrôlée, peut déclencher un désastre universel, auquel on voit participer tous les éléments de la nature : une pluie de feu tombe des nuages, les poissons sont décharnés, les arbres transformés en épines. Au milieu de la composition un enfant fait monter des cerfs-volants, un couple humain plane sous le soleil.

Malgré le caractère moderne de son œuvre, dont les représentations réalistes sont à l'antipode des éléments géométriques et abstraits des tapis roumains, et malgré l'influence des tapisseries de Lurçat, Nicodim recourt pourtant à certains éléments des tissus populaires. Ainsi, pour donner une vibration plus intense aux surfaces principales, il a adopté le procédé du mélange de plusieurs fils de couleurs différentes. Les deux arbres qui limitent le champ rappellent les bordures terminales des *scoarţe*, tout comme la gamme des couleurs se rapproche par endroits de celle des tapis de la Moldavie du nord. Bien que l'on y perçoive les tâtonnements d'un artiste qui cherche encore sa voie, cette réalisation majeure de Nicodim transmet au spectateur un message vibrant et prouve une remarquable sensibilité artistique.

Une autre vaste composition (plus de 17 m²), qui dans l'intention de l'auteur représente un dialogue entre le jour et la nuit symbolisés par deux oiseaux, l'un noir, l'autre noir et blanc, révèle la même

Fig. 11. — Aurelia Ghiaţă, Les fleurs et le papillon, tapisserie en laine et fil d'or.

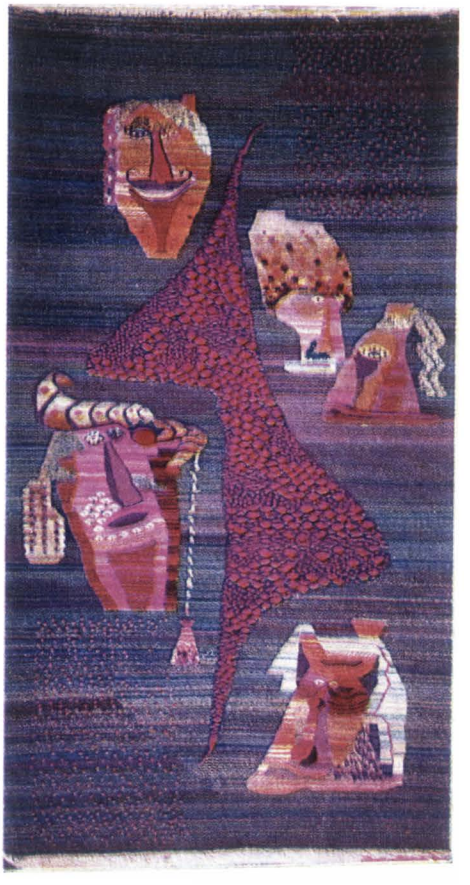


Fig. 13. — Mimi Podeanu, Les masques, tapisserie en laine.

Fig. 12. — Geta Brătescu, Poissons au large, tapisserie en laine.

Fig. 14. — Tapis olténien de type nouveau exécuté sous la direction de Mme Aretia Tataresco en 1938, dans les ateliers de Tîrgu-Jiu.

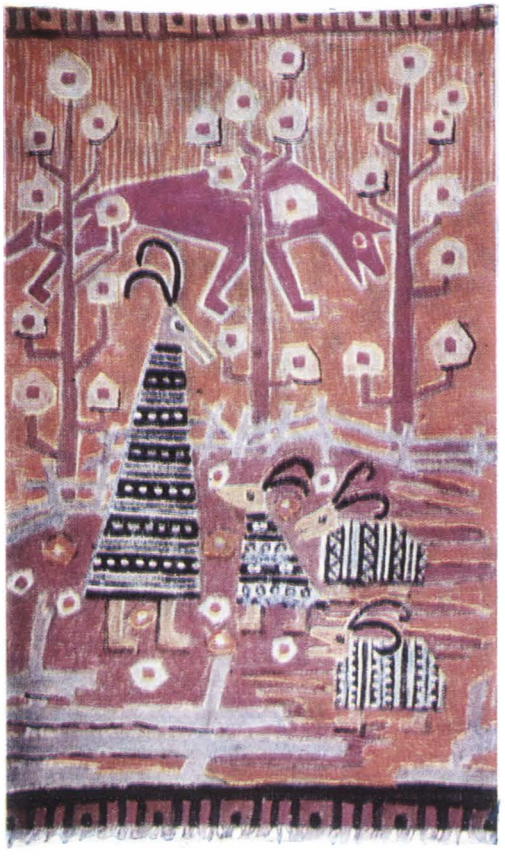


Fig. 15. — Geta Neacşu, dessin agrandi d'une broderie d'*iie* (chemise paysanne) de Hunedoara.

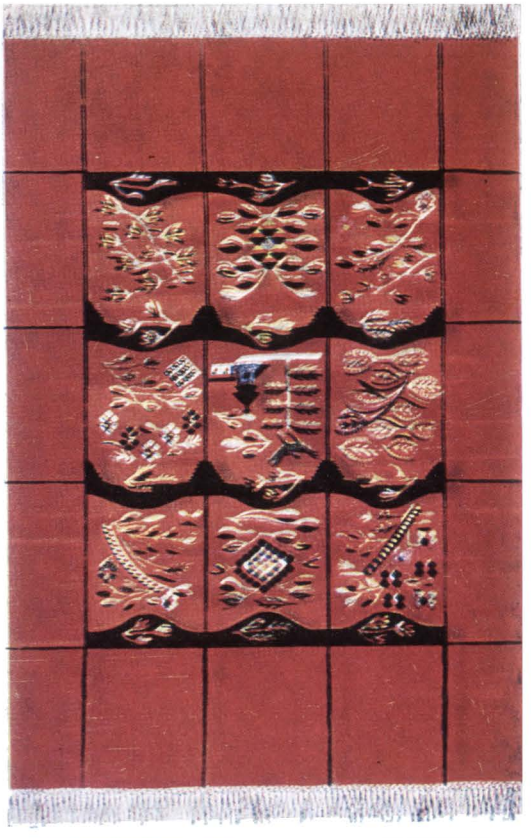


Fig. 16. — Teodora Stendel, draperie ornementale populaire de Drăguş — région de Făgăraş.

conception moderne, sous l'influence dominante de Fernand Léger. Cette œuvre toute moderne ne retient que peu de chose de la tradition populaire : certains éléments de technique comme les *moaţe* de la partie inférieure de la composition, et certains éléments de bordure. Il faut ajouter que les possibilités de réalisation plastique d'une idée intéressante ont été diminuées par la qualité inférieure du matériel employé (déchets de coton).

L'artiste scénographe Lily Frentziu du Théâtre d'Etat d'Arad a obtenu d'intéressants effets artistiques par un coloris moderne fondé sur l'opposition de tons violents et des formes d'une grande simplicité dans la tapisserie « Vieux contes populaires roumains », s'inspirant du folklore.

Eugen Bouşcă a tissé dans les teintes des fresques moldaves une tapisserie dédiée à la beauté d'autrefois de la capitale de la Moldavie et à l'aspect éclatant de la ville rajeunie d'aujourd'hui. La composition comprend trois registres : dans le registre supérieur, sur le fond bleu d'une nuit étoilée, se détachent la silhouette massive des tours de Golia et l'élégante église des Trois hiérarques ; l'architecture gothique du Palais de Culture, plus estompé, occupe le registre médian ; enfin, dans le registre inférieur, les ensembles de constructions modernes, baignés de lumière, sont le symbole du Jassy d'aujourd'hui.

Les recherches d'Ileana Vremir visent à exprimer des notions majeures dans une vision moderne rigoureusement construite, où l'unité plastique est obtenue par l'utilisation de matériaux divers. La monumentale tapisserie « Jeunesse », exposée à la Cité universitaire de Cluj, atteste sa parfaite connaissance de la technique des Gobelins, qui lui a permis de représenter une foule de personnages et d'éléments décoratifs illustrant l'essor et les aspirations de la jeunesse socialiste. La même manière de traiter les personnages — une femme jouant de la harpe, un acteur qui récite, un danseur — se retrouve dans la tapisserie « Les artistes », qui décore le foyer du Théâtre d'Etat de Cluj. La « Figure décorative » d'une paysanne se détachant sur un fond gris aux subtiles nuances adopte le style plus dépouillé qui apparaît dans les dernières œuvres de l'artiste.

Iosif Bene, peintre et dessinateur de Cluj, accorde un intérêt spécial aux possibilités d'expression offertes par les différents matériaux qu'il utilise dans ses tapisseries. « Les arts », tapisserie monumentale en point des Gobelins exposée à la Cité universitaire de Cluj, est une composition d'une remarquable simplicité, dominée par trois grandes figures allégoriques — la Musique, la Poésie et la Peinture — représentées dans un style académique. Ses tapisseries faites avec des feuilles d'épi de maïs ont soulevé, lors de l'exposition des arts décoratifs de Cluj de 1963[10], tout comme celles d'Ileana Vremir, le problème de la mise en valeur dans l'art décoratif de ce matériel original.

Szentimrey Iudith, surtout connue pour ses broderies, inspirées de celle de Calata, utilise pour ses tissus ornementaux muraux de nouveaux motifs décoratifs obtenus par la stylisation d'éléments caractéristiques du paysage transylvain — arbres, maisons paysannes, meules de foin, paysans exécutant les gestes typiques des différents travaux des champs — qu'elle reproduit dans des compositions d'un cachet très personnel. Ces ornements, habituellement exécutés en relief par le procédé de la « technique au-dessus de la lice » *(alesătură în fire)* sont également transposés par elle dans la technique de la tapisserie. « L'électrification du village », tenture murale *(păretar)* réalisée selon la technique de la *scoarţă*, utilise comme élément décoratif pour ses deux registres, la maison paysanne à haut toit de la région de Cluj. Dans le registre supérieur, les étroites fenêtres des maisons sont éclairées, tandis que la succession de maisons d'un coloris plus sombre et aux fenêtres obscures du registre inférieur évoque le village tel qu'il était avant l'introduction de la lumière électrique.

Un rôle des plus importants pour la formation des futurs cadres d'artistes tapissiers revient aux deux instituts d'arts plastiques de Bucarest et de Cluj. Le tournant décisif dans le domaine de l'enseignement des arts décoratifs s'est produit après le 23 août 1944 et, plus particulièrement, après la réforme de l'enseignement, lorsque ces deux instituts furent promus au rang d'universités, bénéficiant des conditions nécessaires pour faire face aux exigences de l'esthétique et de la technique modernes [11]. Sous la direction de leurs professeurs, les étudiants exécutent les projets de leurs travaux, qu'ils tissent eux-mêmes, afin de bien connaître toutes les possibilités techniques de la tapisserie, avec ses différents matériaux. On compte éviter ainsi ce divorce entre auteurs et exécutants des projets, maintes fois générateur d'échecs dans le passé.

A l'Institut « Nicolae Grigorescu » de Bucarest, la section des textiles, dirigée par Maria Pană-Buesco, aboutit, aussi bien dans le domaine des tissus imprimés que dans celui de la tapisserie, à une création artistique évoluée, s'inspirant de l'art populaire. Les ouvrages sortis de ces ateliers sont en tous points remarquables. En effet, loin de se contenter d'utiliser simplement les éléments décoratifs et les procédés de l'art populaire, Maria Pană-Buesco sait puiser aux sources du folklore les éléments d'un art évolué, personnel et valable sous le rapport ethnique.

Parmi les thèmes utilisés avec succès, il faut citer la représentation populaire dans une vision d'aspects de la vie urbaine moderne, et, transposé comme motif décoratif dans le cadre traditionnel du tapis populaire, le thème de la pénétration du « nouveau » dans les villages. Une vision synthétique de notre folklore est à relever dans « Jeune paysanne filant ». Gracieuse, simple, bien dans l'esprit de notre art populaire sans que l'on puisse pourtant la ramener à telle zone d'influence, la figure centrale de la pièce, entourée de son enfant dans un rustique cuvier en bois, d'un agneau et de fleurs des champs, nous touche par sa pureté et sa naïveté. Il faut mentionner également la forme moderne de « păretar » obtenue par la disposition, dans un champ simple, non décoré, de tel élément décoratif du répertoire de la tapisserie ou de la céramique, agrandi et à contour vigoureux. La tapisserie décorée de la spirale néolithique est particulièrement réussie.

Le tapis du Maramuresh utilise les éléments de composition, de décor et de coloris propres à son origine paysanne. Le motif de la « Forêt verte », la disposition en compartiments des figures anthropomorphes, la combinaison du rouge vif et du vert-olive en association avec des silhouettes en costume du Maramuresh et des éléments de l'architecture populaire de la région — porches monumentaux en bois sculpté, églises en bois recouvertes d'échandoles — contribuent à la réalisation de tapisseries remarquables parmi lesquelles nous citerons « La rentrée de la récolte » et « La livraison des cotes ».

Une pièce importante par ses dimensions (16 m$^2$) et par sa conception audacieuse est la tapisserie « Les Sciences », dont le personnage central est une femme robuste, solidement plantée sur une terre couverte d'une végétation luxuriante ; d'une main elle lève vers le ciel un rameau traité dans le style des *scoarţe* olténiennes et dans l'autre elle tient un livre ouvert. Aussi bien le projet que l'exécution sont l'œuvre de deux étudiantes de l'Institut et expriment deux visions dissemblables mais, loin de nuire à la réalisation artistique, cette dualité contribue au contraire à sa réussite, par le contraste qu'elle crée entre la puissante apparition de la figure centrale, vivement coloriée et aux contours bien tranchés d'une part, et le ciel tourmenté, aux nuages roses, d'autre part, symbole de l'infini que la science moderne s'applique à déchiffrer.

A l'Institut « Ion Andreescu » de Cluj, le recours à la tradition des tissus de Transylvanie et du Maramuresh est plus

direct, plus visible qu'à l'Institut « Nicolae Grigorescu ».

Dans une œuvre où l'on reconnaît la composition, le décor, la palette et jusqu'à la technique spécifique des *ştergare* (essuie-mains) du Bihor, un élément nouveau apparaît, « Le tailleur de pierre », dont on voit le bras frapper la pierre du marteau exactement au même angle que celui des branches dessinant un losange, motif bien connu de notre répertoire ornemental géométrique, remplacé ici par le motif anthropomorphe que nous venons de mentionner. De même, toujours dans la catégorie des techniques spécifiquement régionales, certains motifs décoratifs de type populaire, obtenus à partir d'éléments spécifiques du paysage transylvain, cessent d'occuper leur place traditionnelle dans la composition, pour se situer dans le cadre d'une composition nouvelle, où leur rôle et leur valeur décorative ne sont plus les mêmes. Ainsi, dans la « Femme au râteau » à la silhouette géométrique, la forme tronconique de la jupe et celle, ronde, du chapeau, composent des motifs compacts, prolongés par la ligne brisée suggérée par le ratissage. Citons également le « Faucheur », dont le costume populaire à la ligne élancée, accentuée par le geste du fauchage et soulignée par des manches très larges, réalise des motifs géométriques aérés, propres à l'art populaire de la région de Cluj.

Une véritable révélation nous a été offerte par la tapisserie « Les jeunes gens ». Deux minces silhouettes pleines de grâce, aux mouvements souples, tenant en main une jacinthe olténienne, ont été réalisées selon la technique propre au tapis olténien, mais où l'effet d'allongement des lignes a été obtenu par un renversement de la pièce, dont la largeur a pris le sens de la longueur : le rameau olténien, tout comme les personnages, a été tissé dans le sens de la largeur. Moderne par sa ligne, authentiquement roumaine par son inspiration et traitée selon les méthodes traditionnelles, cette innovation semble constituer un point de départ riche en promesses pour notre future production de tapisseries. C'est d'ailleurs un procédé connu et récemment employé aves succès dans les tapisseries des jeunes égyptiens (exposition « Tapisseries de jeunes égyptiens», Paris, mars—mai 1965).

C'est par son coloris, qui est celui des besaces transylvaines d'autrefois, agrémenté d'un peu de rouge et de vieil or, qu'une tapisserie, dont le thème se rapporte à l'histoire de la philatélie, est réalisée, elle aussi, dans le sens de la tradition populaire. La pièce « Jubilé de cent ans du timbre roumain » est une réalisation sobre, où le principal danger, qui était de tomber dans l'archaïsme, a su être évité. Ses deux éléments décoratifs évoquent l'un, la tête d'aurochs de notre premier timbre postal, l'autre, le cor du postillon (instrument au moyen duquel les postillons annonçaient le passage des diligences).

Le caractère estompé et la tache de couleur diffuse du *păretar* en étoupes peignées de « La plage » tirent leur inspiration des effets décoratifs obtenus par la technique de la *cergă* et du *strai* (couverture de nuit) susceptible de fournir des réalisations modernes comme présentation et comme coloris.

A la différence des pièces que nous venons de décrire, des tapisseries telles que « Le soin des fleurs au jardin botanique » se distinguent par leur style académique et une exécution technique d'excellente tenue.

✧

La place qu'occupe la tapisserie dans les expositions d'art décoratif chez nous [12] et ailleurs [13], l'intérêt qu'elle suscite, non seulement chez les artistes et les exécutants de projets, mais aussi dans la presse [14] et le grand public, ainsi que l'ample rapport dont elle a fait l'objet à la séance plénière de la section d'art décoratif de l'Union des Artistes plastiques en mai 1964, indiquent suffisamment la place importante qu'elle détient aujourd'hui dans l'art décoratif roumain contemporain et l'étendue de ses perspectives d'avenir.

Loin d'être fortuit, cet état de choses est la conséquence de circonstances précises. En effet, les édifices publics jouent de nos jours, dans notre pays, un rôle de premier ordre qui ne permet plus que les problèmes de décoration soient résolus par une simple industrialisation de prototypes. La tapisserie — objet d'art — s'impose pour la décoration intérieure de nos édifices publics et par ses qualités artistiques, elle met en valeur tout l'ensemble. Art des intérieurs par excellence, elle y est à sa place. On peut dire que la nudité de l'architecture fonctionnelle moderne suscite le besoin de la tapisserie murale au même titre que la demeure féodale. Dans les édifices publics la tapisserie offre en outre l'avantage de pouvoir être facilement déplacée; cependant que dans les intérieurs privés la tapisserie-tenture met une note artistique et confère un cachet personnel aux innombrables appartements-type de la gigantesque campagne de constructions entreprise depuis l'institution du pouvoir populaire [15].

Une question qui se pose actuellement de façon pressante est celle du recrutement d'artistes créateurs de prototypes de tapisserie pour l'industrie appelée à reproduire ces prototypes en petites séries. Une documentation sérieuse en vue d'une transposition sur le plan industriel et artisanal des réalisations des artistes tapissiers est en cours d'élaboration. De telles questions soulèvent différents problèmes dont la solution exige une collaboration parfaite et une connaissance approfondie, aussi bien de la création artistique que des possibilités de transposition du métier manuel à l'échelle industrielle. Le fait que, rien que pour les textiles, plus de cent artistes décorateurs créateurs de projets se soient inscrits pour l'exposition de 1965 et que le programme de l'exposition comprenne 80% de prototypes, prouve l'intérêt considérable attaché à cette question.

Notre tradition décorative comporte une foule d'éléments lesquels, dans cet art d'importation, ont donné naissance à des réalisations qui nous sont pourtant propres. De même, des procédés techniques très anciens ont abouti à des solutions que la vision artistique contemporaine a fait siennes. Mais en dehors de certains points de tapisserie classiques, tels que la *alesătură peste fire*, pour l'exécution du relief, de la technique du *kelim* pour la précision des motifs géométriques, des procédés de tissage du *strai* pastoral pour les effets d'estompage, il existe d'autres procédés techniques offrant à l'artiste tapissier moderne de nouvelles possibilités d'expression plastique. Les recettes de colorants végétaux conservées par la tradition ou consignées dans des ouvrages de spécialité [16] ont, du reste, été utilisées de nos jours, mais malheureusement dans une trop faible mesure. Le coloris propre à telle zone d'art populaire, choisi par l'artiste pour la production d'un certain effet, peut être, comme on l'a vu, un facteur décisif de réussite. De même, l'adaptation, sans dissonances, du décor populaire à une vision moderne et du décor moderne à une vision populaire a été possible, dans une large mesure, grâce à la réceptivité et à la faculté d'assimilation de nos tisserands populaires. L'esprit de synthèse, l'actualité et l'optimisme, qualités majeures de l'art populaire et qui sont précisément celles qu'exige l'art décoratif moderne, peuvent de la sorte passer, par l'intermédiaire de la tapisserie [17], dans l'art décoratif évolué. Pourtant, l'introduction dans la tapisserie d'éléments nouveaux ne suffit pas à la réalisation des effets de renouvellement désirés: elle aboutit parfois à des fantaisies décoratives et à des expédients susceptibles de nuire à la valeur artistique de l'œuvre.

Notre pays possède, en matière de tapisserie, une main-d'œuvre spécialisée qui est en mesure de satisfaire les plus exigents et de répondre aux demandes les plus considérables. Même sans qualification professionnelle d'aucune sorte, la paysanne roumaine est capable d'exécuter dans un esprit créateur toutes les opérations

liées à la technique de la tapisserie. Cette condition fondamentale étant remplie, une production massive dans le domaine de la tapisserie est, chez nous, possible.

On a enfin compris, que lorsque l'artiste se décide à abandonner provisoirement le chevalet pour se consacrer à l'artisanat, les métiers séculaires « se trouvent du même coup révigorés » [18]. Il faut s'attacher à l'avenir aussi bien à éviter la déformation des projets initiaux par l'exécutant, que les interprétations menant à la vulgarisation de la tapisserie. Il est naturel que les réalisations de la tapisserie française contemporaine trouvent des échos dans notre production. Mais il faut que l'artiste tapissier roumain sache bien qu'aucune imitation, aussi parfaite soit-elle, ne peut compenser l'apport modeste même, mais effectif, fourni par notre fonds éthnique [19], par notre tradition si riche dans ce domaine.

Henri Focillon a bien saisi l'originalité de notre création populaire: « . . . si voisin du Balkan et, d'autre part, en contact avec le centre de l'Europe, . . . il (l'art populaire) conserve cette tonalité qui ne se définit pas — le goût — et, dans la gaîté la plus allègre, dans l'expansion la plus inventive, le génie de la mesure et le secret de contenir sa facilité » [20]. Et ce sont ces mêmes qualités que la création roumaine dans l'art décoratif contemporain doit savoir garder et mettre en valeur.

Car ce qui importe dans l'évolution de la tapisserie, c'est la mesure dans laquelle elle marque un pas en avant, vers des solutions confirmées par notre expérience nationale comme étant les plus adéquates. C'est que malgré des succès évidents, rendus possibles par la richesse de notre tradition dans ce domaine d'une part, par les conditions exceptionnellement favorables fournies par le moment artistique contemporain d'autre part, la création actuelle en matière de tapisserie ne représente encore qu'une étape, des plus importantes, d'un art en pleine voie de réalisation.

*Notes*

[1] VIRGILIO VĂTĂŞIANU, *L'Arte bizantina in Romania. I ricami liturgici*, Roma, 1945; M. A. MUSICESCO, *Portretul laic brodat în arta medievală românească*, S.C.I.A., n°. 1/1962, p. 45; CORINA NICULESCO, *Broderia în Ţara Românească în secolele XIV-XVIII* dans *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, Bucarest, 1958, p. 117; M.A. MUSICESCO, *Broderia din Moldova în veacurile XV-XVIII*, dans *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, Bucarest, 1958, p. 149.

[2] N. IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie*, Seconde partie, Bucarest, 1936, p. 24.

[3] G. OPRESCO, *L'art du paysan roumain*, Bucarest, 1937, p. 52.

[4] A. OŢETEA, *Contribution à la Question d'Orient*, Paris, 1930, p. 63—67; *Istoria României*, III, Bucarest, 1964, p. 481.

[5] *Istoria României*, III, Bucarest, 1964, p. 927 929.

[6] Parmi les rares sources d'information directe concernant l'ameublement des maisons riches du XIX^e siècle nous citons le devis de 1863 de la maison d'ameublements artistiques P. Mazaroz Ribaillier de Paris, intitulé « Commande de son Altesse, la Princesse Alexandre Couza, pour être expédiée à sa résidence de Roujinoasa près Tzutzora sur le Pruth par Galatz ». (Le document se trouve à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Section des manuscrits, A. 124); V. CÎNDEA, *Un interior din vremea unirii principatelor*, S.C.I.A., n° 1/1963, p. 222—236.

[7] AL. TZIGARA-SAMURCAŞ, *Covorul oltenesc*, Bucarest, 1942, p. 17.

[8] PAUL PETRESCO, *Moştenirea artistică în domeniul artei populare*, S.C.I.A., n° 1/1964, série « Artă plastică », p. 35.

[9] Nous signalons l'exposition personnelle d'art décoratif d'Ileana Vremir, à Bucarest, 1961.

[10] JACK BRUTARU, *Expoziţia interregională de artă decorativă — Cluj*, dans Arta plastică, n° 6/1963, p. 336.

[11] COSTIN IOANID, *Cel de-al VI-lea Festival Republican al şcolilor, facultăţilor şi institutelor de artă*, Arta plastică, n° 5/1964, p. 162.

[12] Parmi les expositions de Roumanie nous mentionnons les Biennales de Bucarest en 1954 et 1956; les expositions d'arts décoratifs de 1962—1964; l'exposition de l'Institut d'Arts plastiques

Notes

« Ion Andreescu » de Cluj en 1963 ; l'exposition du VI^e Festival Républicain des écoles, des facultés et instituts d'arts plastiques de Bucarest 1964 ; l'exposition du centenaire des instituts d'art, Bucarest 1964.

[13] Expositions de Barcelone (1929), Paris (1938), Rome (1937), Milan (1938, 1957, 1960).

[14] MIMI PODEANU, *Tapiseria — artă a interiorului*, dans « Contemporanul » du 10 avril 1964.

[15] GH. GHEORGHIU-DEJ, *Raport la cel de-al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Român*, Bucarest, 1960, p. 73.

[16] TUDOR PAMFILE, *Cromatica țăranului român*, Bucarest, 1905.

[17] Pour l'exposition folklorique des tapisseries en U.R.S.S., Bulgarie et Yougoslavie, voir V. SAVITSKAIA, *Dve vystavki litovskoï S.S.R.*, dans «Dekorativnoé Iskusstvo», n° 8/1964; DOBRILA SLOZANOVIA, *Tapisserie contemporaine yougoslave*, Belgrade, 1963 ; G. IVANOV, *Tchiprovski Kilimi*, Sofia, 1959.

[18] MICHEL RAGON, *La renaissance des métiers d'art. — La tapisserie murale*, dans « Jardin des arts » n° 104—105, juillet-août, 1963, p. 60—61.

[19] VERA MUHINA, *Scrieri despre artă*, Bucarest, 1961, p. 104.

[20] HENRY FOCILLON, *L'art roumain*, dans *La grande Roumanie*, album édité par l'«Illustration».

# DANTON, VU PAR UN DRAMATURGE ROUMAIN

*S. Alterescu*

Le drame historique, genre qui a une tradition ancienne dans notre théâtre, a souvent tenté les dramaturges roumains par des thèmes qui n'appartiennent pas uniquement à notre histoire nationale. C'est surtout dans la période d'entre les deux guerres mondiales que le drame historique connaît une nouvelle évolution, et qu'une grande diversité de thèmes et de conceptions — allant du lyrisme passeiste au psychologisme historique et à l'esprit révolutionnaire des grands conflits sociaux — se développe à l'intérieur des coordonnées du genre. Le fait que de nombreux écrivains ont abordé le domaine des sujets et des personnalités de l'histoire universelle est significatif. Lucian Blaga, Ion Luca, V. Voiculesco adoptent des thèmes offerts par l'histoire universelle en dehors de ceux de l'histoire nationale, pour exposer leurs conceptions dans un cadre social et historique vaste et propice aux spéculations philosophiques. Des drames empruntant leur sujet à l'histoire féodale (*Femeia Cezarului*, *Năframa iubitei* par Ion Luca) ou des mystères comme *Cruciada copiilor*, *Turburarea apelor*, *Zamolxis* par Lucian Blaga) témoignent chez ces écrivains d'un intérêt modéré pour la vérité historique, qu'ils subordonnent le plus souvent à leurs propres vues philosophiques. On discerne dans ces œuvres l'influence de l'idéalisme, le caractère métaphysique de la pensée de certains écrivains, qui ont une prédilection marquée pour la mythologie, pour les legendes du moyen-âge, pour un déterminisme qui dépasse la volonté et la résistance humaine des héros, indifféremment s'ils sont connexés au mythe autochtone ou aux implications historiques étrangères.

Le drame historique est pour beaucoup d'écrivains — tels que Victor Eftimiu, Alexandru Kiriţesco et Camil Petresco — un moyen d'évocation dramatique avec de profondes résonances dans la vie contemporaine. Le drame historique de Victor Eftimiu par exemple, a pour caractéristiques un mélange confus de légendes mythologiques et de faits historiques, une liberté littéraire et de fabulation en marge de l'événement historique qui dépasse souvent les limites de la véridicité historique et en même temps confère à son théâtre d'époque une note romantique. Mais, dans le drame historique d'inspiration médiévale (*Ringala*, *Theocrys*, *Don Juan*, *Don Quichotte*), comme dans ses tragédies d'inspiration grecque (*Prometeu*, *Thebaïda*, *Atrizii*), Eftimiu demeure l'homme de son temps. En abordant des thèmes d'inspiration mythologique, Eftimiu est au fond attiré par l'éthique supérieure de la tragédie antique, par la valeur éducative des tragédies grecques, par l'harmonie de la structure dramatique classique. Attaché à cette source d'inspiration, comme le furent Shakespeare, Racine, Hugo ou Bernard Shaw, Eftimiu n'est pas l'adepte d'une paraphrase comique, comme beaucoup d'auteurs contemporains et préfère, au moins dans ses intentions, demeurer fidèle à la tragédie antique, à son idéal éthique supérieur. L'esprit romantique attardé, greffé sur ces thèmes engage par exemple le dramaturge à ressusciter le mythe du héros antique (*Prométhée*) dans la perspective du futur martyr crucifié sur le Golgotha. Les sources d'inspiration d'Eftimiu se trouvent dans les tragédies d'Eschyle et de Sophocle. En reprenant la tragédie du héros enchaî-

né, ou le conflit Créon-Antigone, ou encore le thème de la dynastie régnante des Achées, il crée des supports solides pour son imagination et pour sa fécondité de versificateur, pour les tendances généreusement humaines de son théâtre.

Avec la *Trilogie de la Renaissance (Borgia, Nunta din Perugia, Michelangelo)*, Al. Kiriţesco a donné à la dramaturgie historique un cycle de grande valeur, en nous offrant une image riche et intéressante de l'époque considérée par l'histoire comme une des plus grandes périodes de transformations que le monde ait connues. Les trois drames forment un ensemble unitaire et complexe: un tableau social, politique et culturel de la Renaissance italienne. Après avoir montré dans *Borgia* les aspects essentiels de l'époque de suprématie féodale de l'Etat papal, l'auteur nous introduit, avec *Nunta din Perugia*, dans l'époque des débuts de la lutte pour l'affranchissement total de l'homme de la tyrannie féodale, pour une nouvelle floraison de l'humanité, et couronne, enfin, sa trilogie par le drame *Michelangelo*, symbole de l'humanisme et de la culture spirituelle de la Renaissance.

Camil Petresco est celui qui, dans le théâtre roumain de l'entre deux-guerres, a créé le drame d'idées. Sur des thèmes contemporains ou historiques, le théâtre de Camil Petresco est dominé — surtout dans la période à laquelle il écrit *Jocul lelelor* (1916), *Act venețian* (1918) et *Danton* (1924—1925) — par l'attraction qu'exercent sur l'écrivain le jeu abstrait des idées, la recherche fébrile mais vaine d'une justice absolue. Dans la pensée de l'écrivain aspirant à la république platonicienne des sages, adepte passionné mais temporaire de la nouvelle philosophie phénoménologique, naît à cette époque une conception noocratique qui le déterminera à faire une séparation entre la dialectique et le matérialisme. Mais les drames de Camil Petresco sont nés de la révolte, souvent confessée par l'auteur même, des sentiments qu'ont éveillé en lui les événements de l'époque. Aussi bien ses drames sociaux, que ceux sur des thèmes historiques ont constitué à leur apparition une réplique énergique donnée au théâtre dépourvu d'idées. Le drame *Danton*, dédié à la grande personnalité du révolutionnaire français est, en ce sens, représentatif du caractère programmatique de la littérature de Camil Petresco. Le thème avait circulé dans la littérature universelle, en commençant par le drame de Georg Büchner, *La mort de Danton (Dantons Tod* — 1835), dont l'actualité a été démontrée par une adaptation française due à Arthur Adamov après plus d'un siècle (1948), mais il n'avait trouvé les meilleures solutions qu'avec les drames de Romain Rolland *(Danton* — 1900, *Les Loups, Le Quatorze Juillet* — v. *Le théâtre de la Révolution)* et avec le roman d'Anatole France, *Les Dieux ont soif* — 1912).

La parution de l'œuvre du dramaturge roumain suivant d'assez près celles de Romain Rolland et d'Anatole France n'est pas due au hasard. Pendant les années où dans le théâtre européen on essayait un renouvellement et même une paraphrase satirique de la tragédie antique, et où la littérature dramatique symboliste conquérait les scènes des théâtres des grandes et des petites métropoles, Camil Petresco a créé un drame historique avec un retentissant écho des réalités de l'époque, rempli de la révolte et de l'angoisse de l'écrivain en quête d'un monde d'existence plus heureux pour l'individu et pour la société. En créant *Danton*, Camil Petresco était, à sa manière, ainsi que ses prédécesseurs, le porte-parole de l'esprit nouveau qui pénétrait dans la littérature et dans le théâtre, un partisant fervent de ceux qui leur demandent de refléter la dynamique sociale.

Si le choix du thème de la révolution française et de la personnalité de Danton est a priori justifié chez des écrivains français, chez Camil Petresco il doit être expliqué non seulement en relevant les données qui l'ont déterminé de choisir ce thème,

Camil Petresco.

mais surtout par la conception de l'écrivain et par la modalité littéraire adoptée.

Les drames de Camil Petresco sont nés pendant et au lendemain de la première guerre mondiale, de la révolte provoquée chez l'écrivain par les événements de l'époque. Son premier drame social, *Jocul ielelor*, avait été en même temps la première œuvre où s'exprimait cette révolte. Dans les notes qui accompagnaient cette pièce, Camil Petresco disait: « encore étudiant, en proie à toutes les contradictions et à toutes les tentations, je revenais un samedi soir du mois de mai 1916, les joues en feu d'envie et de dégoût, les poings serrés d'énervement, d'une bataille de fleurs qui avait eu lieu au second avant-point de la Chaussée . . . Je voyais défiler les beautés appartenant aux classes dominantes, la parade des bêtes de plaisir et de luxure, qui en un geste symbolique, écrasaient sous les roues de leurs voitures des monceaux de fleurs, d'œillets, de muguets, de pivoines . . . Leurs corolles étaient entraînées

vers les rigoles des trottoirs, où elles se mêlaient aux restes de journaux, sur lesquels le regard perçant du jeune homme de 20 ans pouvait déchiffrer, même à cette heure, les titres que je savais d'ailleurs par cœur, relatant la gigantesque tuerie de Verdun . . . Je comprenais alors que ce monde n'était pas le meilleur des mondes possibles . . .»[1]

Pour l'auteur des essais et du *Traité à l'usage des auteurs dramatiques*, les relations humaines étaient des relations de passion, alors que l'action, le fait concret se rattachaient étroitement à la connaissance de la vérité, à sa pénétration dans la conscience. Ses héros sont conçus comme des *moules primordiaux d'idées*, auxquelles il donne un corps, mais le cadre dans lequel se manifestent ces idées est, dans son théâtre, la réalité même. C'est pourquoi il existe entre le cadre réel de manifestation des idées et entre les idées absolutisantes des héros et de l'auteur une contradiction évidente. Le drame historique, de même que le drame sur des thèmes contemporains, est conçu par l'auteur comme *drame absolu*, ayant une forme dramatique particulière, au moyen de laquelle cet écrivain passionné attaquait le théâtre dépourvu d'idées, le théâtre de divertissement. En parlant d'Andrei Pietraru, le héros du drame *Suflete tari*, Camil Petresco disait: « Je désirais créer, et j'étais obligé de le faire, des personnages tout à fait différents, mais surtout un héros entièrement opposé à celui du roman [2], et non un être ambitieux, froid et calculé, car ce n'était pas un *caractère* qui m'intéressait, mais au contraire, une nature torturée par des *révélations de conscience* ». L'auteur conçoit ses pièces comme « des drames de l'impératif violent et catégorique de la justice sociale », dont les conflits ne relèvent pas de forces qui se heurtent, mais d'une révélation, de la révélation par degrés de la vérité dans la conscience du héros; ses pièces seront des drames de la *conscience pure*.

Le drame historique Danton, ainsi que ses pièces sur des thèmes contemporains, est conçu comme un drame absolu, dont les plans de déroulement sont le plan de la réalité sociale et celui qui existe dans la conscience du héros principal. Une fois de plus, le drame — rapporté aux dimensions et aux proportions des événements historiques et de la personnalité mise en scène — essaie de résoudre le problème de conscience du héros principal. Adepte de la pensée spéculative tendant vers des valeurs absolues, refusant de voir dans la justice le produit historique de la société, Camil Petresco fera de Danton l'expression de la contradiction entre l'idée et l'action.

Avant d'écrire son *Danton*, l'écrivain avait déjà essayé, dans le poème dramatique *Act venețian*, de mettre en évidence ses conceptions sur le destin de l'homme supérieur dans la société, sa conviction qu'une conciliation entre les hommes sur le plan de la conscience supérieure de la valeur humaine n'était pas possible. Mais *Act venețian* demeure un poème dramatique charmant, dominé dans la même mesure par l'aspect tragique de l'amour et par la signification symbolique du thème fondamental: le drame de l'homme supérieur dans un monde médiocre.

Le choix de Danton comme héros de son drame est chez Camil Petresco la manifestation de son sens aigu des responsabilités morales et sociales de l'écrivain. Les problèmes soulevés par la Révolution française, la grandeur et la complexité du héros, constituent naturellement pour ce dramaturge passionné un cadre favorable pour exposer ses conceptions, une heureuse occasion de trouver des correspondances entre la structure de son drame d'idées et la dynamique de la dialectique historique, entre sa conception générale d'un héros dramatique comme incarnation des idées et le caractère dramatique de la personnalité de Danton. « Danton représente pour moi la révélation de la Grande Révolution Française » [3], notait Camil Petresco au moment de la parution du drame, en confessant en même temps que son ouvrage n'était pas un drame

historique, mais plutôt une *reconstitution dramatique*. S'il s'opposait à la notion de « drame historique », c'est qu'il considérait que ce genre n'utilisait le fait historique que comme prétexte à la fiction littéraire. Camil Petresco voulait, au contraire, réaliser un « maximum d'utilisation du matériel historique » dans un minimum d'adaptation scénique. « Il est vrai, disait-il que le choix même du sujet est dû à son caractère dramatique incomparable, que la plupart des épisodes seraient accablants par leur données mêmes et que par conséquent, il ne s'agit plus d'un simple hasard, mais d'une préférence » [4].

Comme toutes les autres œuvres de Camil Petresco, *Danton* a un caractère polémique. Le désir de créer une nouvelle optique, un point de vue nouveau, vient cette fois-ci de la conviction de l'écrivain que la littérature dédiée aux héros de la révolution française « offre un rapetissement inacceptable, en réduisant (les héros) tantôt à la capacité intellectuelle de l'auteur, tantôt à celle, supposée, de la foule » [5].

Sans nommer ses prédécesseurs, Camil Petresco confesse que sa tentation d'écrire cette reconstitution dramatique était née du désir de réhabiliter Danton, parce que « Danton apparaît presque toujours, dans l'hypostase du vaincu, à la veille de son succès devant le tribunal » et non comme « l'un des plus grands hommes d'Etat que la France ait eus » [6]. Le dramaturge fait allusion, même s'il ne donne aucune précision sur l'œuvre et son auteur, au drame de Georg Büchner *(Dantons Tod)*, non seulement parce que l'action de ce drame se déroule pendant les derniers jours qui précédèrent l'exécution de Danton, mais encore à cause de la manière dont le romantique allemand évoquait la personnalité de Danton, placée sous le signe de la fatalité, dans l'esprit de « Schicksalsdrama » qui persiste dans la pièce du révolutionnaire de Hesse. Il est néanmoins évident que le dramaturge roumain a eu devant lui, même s'ils ne lui ont pas servi de modèles, les exemples remarquables des œuvres d'Anatole France et de Romain Rolland.

En écrivant le roman historique *Les dieux ont soif* (1912), Anatole France avait été déterminé par le caractère dramatique des événements, à diviser son œuvre épique en tableaux et dialogues, de « théâtraliser » son roman et d'adopter vis-à-vis des principaux personnages (le peintre Evariste Gamelin et le financier Brotteaux) et du héros de la révolution Danton, une attitude lucide, de commentaire venant de l'extérieur, dans la lumière de la conception personnelle. Comme Anatole France, Camil Petresco adopte une vision historique propre de son héros, tendant vers une problématique fondamentale similaire, qui est celle de la condition de l'existence humaine pendant la révolution. Sans aller jusqu'aux éléments de composition et d'invention littéraire, l'analogie entre l'œuvre de France et celle de Camil Petresco est surtout évidente dans la manière dont les deux écrivains se servent de leurs héros pour matérialiser leur propres idées. Tout en se concentrant sur le caractère dramatique de son œuvre, Camil Petresco construit son drame surtout comme point d'appui d'une caractérisation complexe du personnage et c'est dans ce sens que cette œuvre est plus proche de l'esprit de *Danton*, le second drame de la trilogie du *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland. L'écrivain roumain n'a pas adopté la forme allégorique du drame de Romain Rolland ni le style *théâtre du peuple* dont l'auteur français avait été le promoteur. L'analogie entre les deux drames consiste dans l'effort des deux auteurs pour redonner au moment révolutionnaire toute son ampleur, pour créer le cadre historique et surtout dans la sympathie avec laquelle ils contemplent le héros, le besoin d'une très profonde compréhension de leur personnage, la révélation de son fond d'humanité et de sa grandeur.

Camil Petresco édifie son drame sur une documentation riche et ample, accumulée

dans les bibliothèques et les archives de Paris. En utilisant avec fidélité les sources historiques, les vingt tableaux du drame correspondent rigoureusement à la réalité [7]. L'invention littéraire dont il use avec parcimonie et uniquement quand elle lui est imposée par les nécessités du théâtre, se rapporte à des points qui ne modifient pas l'optique de l'histoire [8]. Comme Anatole France, Camil Petresco inclut dans sa pièce des dialogues authentiques, des discours officiels entrés dans le patrimoine de l'histoire. Il le fait dans le seul but de « placer le personnage dans son cadre vrai », né du besoin d'embrasser la totalité des moments importants de la vie du héros. « Le vrai Danton ne peut être imaginé et compris sans le 10 août, sans la victoire sur les armées de la première invasion prussienne, sans son duel avec les Girondins . . . En réalité, c'est au moment le plus intense de la révolution, et non dans l'année de Thermidor, que Danton a fait la preuve de tout son génie »[9].

Le personnage central du drame, dépeint dans les phases principales de la Révolution et suivant la dynamique du phénomène social, évolue de la phase du « complot » à celle du groupement des forces antimonarchiques et de l'organisation des masses révoltées, de la spontanéité à l'action disciplinée, de la présentation du moment le plus important de l'existence révolutionnaire de Danton à la dictature jacobine. Le drame est construit sur le conflit entre la « modération » dantoniste et les jacobins conduits par Robespierre. Ce conflit est axé sur la différence de conception et de tactique des différents chefs révolutionnaires (Danton, Robespierre, Desmoulins, Saint-Just); le conflit principal entre Danton et Robespierre se déroule sur le fond des principales phases de la révolution: la prise de Paris par les révolutionnaires, l'Invasion, la Terreur.

En considérant son héros comme une synthèse complexe (« l'une des plus vastes personnalités que l'histoire ait enregistrées » [10]) et afin de composer le profil essentiel du héros historique en utilisant la multitude des éléments caractérisants, le dramaturge roumain — adepte du principe fondamental de la Gestalttheorie et en se basant sur la Gestaltpsychologie, veut réaliser lui-même une intuition de l'ensemble.

Danton est dépeint comme le représentant des forces populaires déchaînées, comme l'agitateur enflammé, par exemple dans la scène du discours antimonarchique sur l'audace: « Tout n'est pas encore perdu. On a pris des mesures immédiates pour rétablir la situation. Tout est en marche. Nous sommes déjà en route vers la victoire — *comme un pilier en flammes* — les cloches que vous entendez ne sont pas le signal d'alarme, elles sont seulement — *soudain raidi, dur* — notre charge sur l'ennemi . . . Pour vaincre — *les yeux vifs, la voix d'airain, écrasant, majestueux, comme un géant* — pour sauver la France il nous faut — *crispé, plus bas, en prononçant pour la première fois « audace »* — *il devient alarmant, dur* — encore de l'audace — *déchaîné, élémentaire, formidable* — toujours de l'audace . . . » [11]. Danton apparaît comme un remarquable organisateur de la révolution et de l'armée révolutionnaire, comme un chef de la phase la plus avancée de la Révolution française: « Voyez-vous citoyens, le beau destin qui vous attend? — *le front haut* — Comment vous avez toute une nation pour levier, la raison pour point d'appui et — *question fulminante* — vous n'avez pas encore renversé le monde? Vous perdez votre temps en discutant — *courbé, penché en avant et rentrant de nouveau en lui-même.* Mais je l'ai encore dit dans des circonstances difficiles, quand l'ennemi était aux portes de Paris: *rude, comme s'il empoignait un adversaire*: Vos discussions sont misérables! Moi, je ne connais que l'ennemi » [12].

L'objectivité historique du psychologue analyste nous dépeint Danton comme un représentant de l'esprit de modération, un partisan du compromis dans la tentative de limiter le pouvoir révolutionnaire au

nom de l'« humanitarisme ». Le côté humain, intime, du personnage est amplement évoqué, sa vie de famille est mise en contraste avec les aspects dramatiques de l'agitation publique, dans le but de compléter l'image d'ensemble du héros. Comme dans le drame de Romain Rolland Camil Petresco insiste longuement sur l'humanité du personnage, sur son tempérament et son appétit de vivre, mais, à la différence de Romain Rolland, qui suggère que Danton aurait été la victime de son amour immodéré des plaisirs de la vie, au détriment de l'intransigence révolutionnaire, Camil Petresco, dans son désir de réhabiliter moralement son héros, sacrifie le vrai sens de l'involution de Danton. Le dramaturge ne voit dans son personnage que l'homme des compromis, l'opposition entre son évolution personnelle et l'évolution sociale, et, à l'instar de beaucoup d'autres historiens et lettrés, il est victime de sa sympathie préconçue pour Danton. C'est ainsi que par l'intermédiaire de son héros, l'écrivain en arrive à faire l'éloge de la clémence, de l'indulgence et à condamner l'intransigeance et l'incorruptibilité de Robespierre. Indulgent pour l'inconséquence de Danton et la conversion de son esprit révolutionnaire en esprit de contrerévolution, l'écrivain ne comprend et n'accepte pas l'acte — pourtant nécessaire à la révolution — de son élimination. L'erreur qu'il commet dans l'interprétation du phénomène historique le conduit à un bouleversement de valeurs qui l'empêchera de comprendre les rôles de Robespierre et de la Terreur. Erreur fréquente dans la littérature dédiée à la personnalité de Danton [13], qui n'empiète pas sur la valeur intrinsèque du drame de Camil Petresco. Dans l'évocation dramatique de l'écrivain roumain, Danton a acquis un profil complexe, basé sur une multitude de traits de caractères. C'est un Danton qui garde la conscience de ses vertus, mais qui est resté isolé (à Louise, avant sa condamnation: « Dieu, néant et terre, Louise — *calme* — Mais ce n'est pas cela qui me fait peur . . . J'ai regardé tant de choses en face. Je suis seul, Louise. Devant la disparition définitive, seul entre les hommes et l'histoire . . . comme un oiseau entre le ciel et l'océan . . .» [14]), un Danton qui a perdu sa résignation (« Je saurai mourir avec courage, c'est bien plus facile que de vivre » disait avec emphase le héros de Georg Büchner) et qui garde jusqu'au dernier instant la conscience totale de sa valeur et de ses actes. La dernière réplique du héros de Camil Petresco est adressée à son bourreau: « Ecoute, Sanson, quand tu auras coupé ma tête, ramasse-la et montre-la au peuple. Elle en vaut la peine! » [15]

Cette image de Danton pleine de vigueur se dégage d'une œuvre qui, par une reconstitution méritoire de l'époque et de l'atmosphère révolutionnaire et par une évocation dramatique impressionnante des grandioses instants de la Révolution, prend place parmi les œuvres des écrivains les plus représentatifs de la littérature universelle qui ont abordé ce thème.

*Notes*

[1] CAMIL PETRESCO, *Addenda la falsul tratat*, dans *Teatru*, vol. 3, Bucarest, 1947, pp. 487—488.

[2] Le roman auquel se réfère Camil Petresco est *Le Rouge et le Noir*. Dans *Suflete tari*, le dramaturge essayait de réactualiser le thème stendhalien, de rééditer dans une forme nouvelle le drame de Julien Sorel. Comme Julien autrefois, Andrei Pietraru est mis devant l'alternative du succès ou du renoncement à la vie, pour pouvoir conquérir Ioana Boiu, aristocrate héroïne de la pièce. Mais la réédition du héros stendhalien s'arête là. La tendance de s'affirmer de Andrei Pietraru représente plus qu'une passion violente pour Ioana Boiu, elle est une preuve de l'énergie morale du héros, énergie mise au service du sentiment de dignité personnelle, et de la nécessité de son affirmation morale.

[3] CAMIL PETRESCO, *Addenda la falsul tratat*, dans *Teatru*, vol. 3, Bucarest, 1947, p. 512.

[4] *Loc. cit.*, p. 513.

[5] *Loc. cit.*, p. 514.

[6] CAMIL PETRESCO, *loc. cit.*, pp. 514—516.

[7] Les événements de la journée de 30 mars 1792 par exemple — la Convention — qui figurent dans la pièce, sont transcrits d'après *Le Moniteur*.

[8] Ainsi, le discours « De l'audace... encore de l'audace... toujours de l'audace », la fameuse philippique antimonarchique prononcée en réalité à l'Assemblée Constituante, ne perd pas sa signification si dans la pièce de Camil Petresco le lieu de l'action se trouve transporté au siège du Département de la Justice.

[9] CAMIL PETRESCO, *Addenda la falsul tratat*, dans *Teatru*, vol. 3, Bucarest, 1947, p. 515.

[10] *Loc. cit.*, p. 516

[11] CAMIL PETRESCO, *Teatru*, vol. 2, Bucarest, 1947, VI^e tableau, XIV^e scène, pp. 466—467.

[12] CAMIL PETRESCO, *loc. cit.*, IX^e tableau, Ière scène.

[13] Erreur qui a d'ailleurs été commentée récemment dans la presse française par des historiens comme Jean Bruhat, Jean Massin, Albert Soboul, à l'occasion de la représentation du scénario *La Terreur et la Vertu*, de Stellio Lorenzi et Alain Décaux à la Télévision Française.

[14] CAMIL PETRESCO, *Danton*, dans *Teatru*, vol. 2, Bucarest, 1947, XVIII^e tableau, p. 581.

[15] CAMIL PETRESCO, *loc. cit.*, XX^e tableau, p. 623.

# AUTOUR DU QUATRIÈME CENTENAIRE DE SHAKESPEARE

*Al. Paleologu*

L'année du quatrième centenaire de Shakespeare ne tranche pas sur les précédentes par un surcroît notable de manifestations, et cela justement à cause de la constante actualité de son œuvre. D'autres génies, et des plus grands, mais dont l'œuvre tient plutôt à notre patrimoine de culture qu'à notre vie même, qui nous tiennent pour ainsi dire moins « à cœur », jouissent, lors de leurs commémorations, d'une « réactualisation » dont Shakespeare n'a guère besoin.

En aucun pays civilisé on n'a attendu l'année de sa commémoration pour le jouer ou en parler davantage. Par anticipation, depuis quelques années déjà ont vu le jour nombre de travaux érudits, d'études et d'essais, de traductions nouvelles et d'éditions jubilaires, de témoignages d'hommes de lettres et de théâtre, sans parler des échanges d'expérience théâtrale et des représentations exceptionnelles dont la plus mémorable fut, sans conteste, la tournée de la « Royal Shakespeare Company ».

En Roumanie on a publié sous les auspices de l'UNESCO un volume en langue anglaise, dû au jeune « shakespearologue » roumain Alexandre Duțu, *Shakespeare in Rumania, a bibliographical essay*, qui dresse un inventaire analytique des traductions, représentations et commentaires roumains de l'œuvre de Shakespeare depuis le début du XIX^e^ siècle jusqu'en 1964. Cet ouvrage, d'un précieux secours pour la recherche, montre les progrès que la connaissance et l'écho de la création shakespearienne ont fait pendant un siècle et demi dans la conscience du public roumain. A mesure que le développement de la bourgeoisie et la formation de l'Etat moderne ont contribué à répandre l'instruction et à accroître les exigences du goût artistique, se sont formées des troupes capables de jouer le théâtre de Shakespeare, en même temps que les études littéraires en approfondissaient l'interprétation. Ce processus, décuplé depuis la libération de la Roumanie par la pénétration de la haute culture dans les masses du peuple, connaît à l'heure qu'il est des conditions objectives extrêmement propices. Les méthodes scientifiques qui sont à la base des études théâtrales et littéraires font que les spectacles shakespeariens, inscrits au répertoire des nombreux théâtres créés depuis vingt ans dans toutes les régions du pays, soient montés avec une scrupuleuse attention dont le résultat atteint parfois une qualité artistique remarquable.

Parmi ces spectacles il y a lieu de signaler *As you like it* dans la mise en scène très originale, pleine de verve et de fantaisie baroque, de Liviu Ciulei, et *Richard III*, qui fut le chant du cygne du regretté George Vraca dans le rôle titulaire.

Dans le domaine littéraire, un comité composé de littérateurs et de poètes, spécialement constitué depuis plus de dix ans pour une traduction nouvelle et intégrale de l'œuvre de Shakespeare, a achevé ce travail, auquel ont contribué, par consultation, des philologues, des critiques et des hommes de théâtre. A l'occasion du quatrième centenaire on a publié dans une édition de choix, une anthologie bilingue due à Dan Duțescu et Leon Levițki [1]. Ce volume, qui reproduit les passages les plus importants de toutes les pièces de Shakespeare, est accompagné d'études sur

l'époque, la langue et le style du poète, avec tous les éclaircissements nécessaires pour une bonne compréhension de l'œuvre.

La « shakespearologie » roumaine de date plus récente comprend déjà de nombreux travaux, dont les œuvres maîtresses sont les essais du regretté professeur et académicien Tudor Vianu, lui-même traducteur heureux de pièces et de sonnets de Shakespeare, et les études de Mihnea Gheorghiu, également traducteur de pièces et de sonnets du poète et, en outre, l'auteur d'un excellent essai biographique, *Scènes de la vie de Shakespeare* [2] où l'imagination créatrice s'appuie sur une documentation rigoureuse.

Les sonnets de Shakespeare, fort goûtés par le lecteur roumain, ont trouvé de nombreux traducteurs dans le courant des années. En 1964 presque toutes les revues littéraires en ont publié de nouvelles traductions, dues à N. M. Argintescu-Amza, Şt. Aug. Doinaş, V. Nemoianu, Petre Solomon, Taşcu Gheorghiu, Teodor Bocşa, Madeleine Fortunescu, etc. en même temps que le poète et critique d'art Ion Frunzetti a fait paraître une plaquette comprenant la traduction de 81 sonnets [3]. La publication posthume des *Derniers sonnets de Shakespeare*, **traduction imaginaire** de V. Voiculescu, l'un des meilleurs poètes de la vieille génération, est le plus bel hommage roumain au grand modèle qui les inspira.

De toutes ces manifestations, il serait difficile de dresser seulement une énumération complète, sans même prétendre d'en rendre compte. Mais elles n'augmentent que d'un degré l'attention dont Shakespeare a toujours été l'objet, et si elles nous offrent un prétexte pour reparler de lui et le considérer à nouveau, pour faire de nouvelles confrontations, il ne reste pas moins vrai que la conscience de son actualité, le sentiment de sa présence dans le contexte de notre vie ne nous ont jamais quittés. Depuis bientôt deux siècles que l'Europe a fait sa découverte, que Herder et Goethe, puis les romantiques, s'en sont emparés, la création shakespearienne n'a cessé non seulement de s'imposer à toute velléité de culture, mais encore de rendre l'écho le plus profond aux passions et à la pensée humaines, aux aspirations, aux amertumes, aux joies et aux détresses de tous, et d'en constituer le plus vaste répertoire.

Mais pour notre génération, élevée entre les deux guerres et placée, au seuil de la maturité, devant les conflits les plus dramatiques de l'histoire, Shakespeare est bien plus qu'un grand classique et plus qu'un « miroir » de la nature et du cœur humains. Nous autres, hommes d'une « époque » et non d'une « période » (pour reprendre cette distinction de Péguy), d'une époque qui a connu, comme celle de Shakespeare, les plus grandes violences, la contrainte, la peur, le mépris le plus cynique à l'égard de l'être humain, et d'autre part l'espoir, la confiance faite malgré tout aux virtualités créatrices et positives de l'homme et de son intelligence, nous sommes plus à même peut-être que ne l'étaient nos pères de comprendre, de sentir le plus profondément la signification du théâtre shakespearien. Nous, que les sommations brutales de l'histoire contemporaine ont acculés devant des sollicitations aussi exigeantes qu'exclusives et où il y allait de la vie, de la liberté, des attachements les plus chers, nous voyons dans le monde élisabéthain une époque fort analogue à la nôtre et dans Shakespeare un contemporain. Voici ce que disent, à ce propos, deux commentateurs anglais de Shakespeare (pour ne citer que ceux-là), Robert Gittings : « In our present age, when the pressures of reality touch the existence of everyone, we have some chance of knowing the problems that Shakespeare faced in these tragedies » [4] et Margaret Webster : « Shakespeare wrote of a nation at war, clinging precariously to an uneasy place, watchful always against the danger of attack. The modern world should find no difficulty in understanding him . . . The incertainty and turbulence of our world

are not without parallel in Shakespeare's [5] », et plus haut : « we are now probably closer to the Elizabethans than to the Victorians » [6]. D'ailleurs, la jeune dramaturgie anglaise contemporaine, avec sa fureur et sa brutalité, confirme cette opinion et il n'est que de voir l'admirable film de Tony Richardson d'après la pièce d'Osborne *Look back in anger*, ce film si peu « gentlemanlike », si antivictorien, pour se rendre compte du revirement de mentalité qui se produit en Angleterre aussi bien qu'ailleurs [7].

Le fait de voir en Shakespeare un contemporain est pour nous un point nullement contesté et deux livres le consacrent expressément dans leur titre : *William Shakespeare, notre contemporain*, de Grigori Kosintzev [8] et *Shakespeare, notre contemporain*, du critique polonais Jan Kott [9].

Si *Don Quichotte* par exemple, ou Molière, Goethe et Dostoïewski nous tiennent de si près par leur profondeur et vérité généralement humaines et d'où le sens de l'histoire n'est point absent, d'autres œuvres, comme celle de Shakespeare ou la *Comédie humaine* et *La Guerre et la Paix* ont en plus pour notre temps qui a pu vérifier à ses dépens la portée du mot fameux de Napoléon : « la politique est la destinée », ceci : que leur ressort est non seulement l'histoire dans sa nécessité inexorable, mais aussi, comme corollaire et incarnation consciente, la *politique* avec tout ce qu'elle a d'impérieux, d'écrasant et de passionné. Nombre de pièces de Shakespeare traitent du « mécanisme » (comme l'appelle Jan Kott) terrible du pouvoir, de l'horreur et de l'absurdité fatale de la guerre, du rapport étroit entre la raison d'Etat et les destinées humaines. Ce ne sont pas seulement les drames historiques du cycle anglais, mais aussi *Jules César*, *Coriolan*, *Antoine et Cléopâtre*, *Troïlus et Cressida*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Mesure pour mesure*, voire *Lear* et *Othello* qui, à des degrés divers, ont un fond politique. Comme le remarquait avec raison le dramaturge Horia Lovinesco en un excellent article [10], dans beaucoup de pièces de Shakespeare il est question de légitimité et d'usurpation. (Encore le cycle historique, puis *Comme il vous plaira*, *La Tempête*, *Mesure pour mesure*, *Hamlet*, *Macbeth*.) Ce thème de l'usurpation comme source d'iniquités et de crimes était fort actuel pour les hommes de la Renaissance, qui en avaient tant vu, qui venaient après *Le Prince* de Machiavel et pour lesquels l'idéalisation de la légitimité comme règne de la justice et de la paix était une illusion possible. Mais il n'en reste pas moins que le type de l'usurpateur était plus conforme à l'esprit de la Renaissance, et dans *Richard II* par exemple c'est Bolingbroke qui représente l'homme nouveau, réaliste et volontaire, et Richard le type de l'héritier, le prince médiéval attaché à un ordre caduc et périmé. Néanmoins l'idéalisation de la légitimité prenait pour Shakespeare un caractère humaniste et utopique et restaurait la justice en un lieu hypothétique, la forêt des Ardennes ou l'île de Prospéro, où la critique du siècle dernier ne voyait qu'un décor arcadien selon la mode du temps, et qui a en réalité une tout autre signification, bien supérieure. Voici ce qu'en dit Horia Lovinesco dans l'article cité : « D'après l'heureuse expression d'un critique anglais, la forêt des Ardennes n'est pas un lieu de week-end, mais un lieu de *test* avec la finalité du retour de tous et de tout en un point de pureté et de justice. J'ai insisté davantage sur cette comédie *(As you like it)* parce qu'elle exprime fort bien la conception shakespearienne du monde, conception étayée sur une philosophie ayant en même temps l'ambition d'être une science car elle veut démontrer que l'humanité comme organisme aussi bien que l'homme comme individu sont construits analogiquement ; qu'entre les plans qui les composent il n'y a pas de solution de continuité, mais une gradation tout aussi nuancée et lente que celle du spectre solaire, réunissant dans une gamme ininterrompue les parties les plus compactes de l'être et les plus éthérées ». Tout cela est plus évident encore

dans l'île de Prospéro, où se refait l'histoire et où tout, êtres et éléments, constitue un système concentrique où l'équité est partie intégrante et symbolique de l'ordre universel. Ces lieux utopiques du rassérènement et de l'équilibre représentent dans le théâtre shakespearien une protestation contre l'injustice et la cruauté du monde. Car, comme le dit Jan Kott, si Shakespeare considérait l'histoire du même point de vue amer et sans illusions que le matérialiste Hobbes, il se révoltait cependant contre son immuabilité. [11]

Le livre du critique polonais a suscité de vives controverses, dues surtout à son chapitre intitulé, à moitié par boutade : « *Le Roi Lear* autrement dit *Fin de partie* ». Chez nous Mme Georgeta Horodincă le prit « à partie » dans un important article [12]. Ce chapitre, qui a d'ailleurs inspiré la grande mise en scène de Peter Brook, ce qui lui confère une ratification artistique de premier ordre, essaye de suggérer, pour une interprétation contemporaine de la tragédie, une analogie entre la progression du dénûment total, la marche vers un néant sans issue dans *Le Roi Lear* et le vide désolant, la fin de toutes choses, l'absence absolue qui sont l'atmosphère et le thème du théâtre de Samuel Beckett, notamment *Fin de partie*. Dans les scènes où le désespoir de Lear et de Gloucester confine au grotesque et à la bouffonnerie tragique, il voit une similitude avec le grotesque, amer ou pathétique, du théâtre contemporain de Beckett, Ionesco ou Dürrenmatt. C'est le rapprochement de ces deux noms, Shakespeare et Beckett qui a choqué certains esprits. Mettre côte à côte le grand poète dramatique de la Renaissance, le démiurge qui a peuplé le monde de ses créatures, plus vivantes que la vie, et l'auteur d'un théâtre « absurde », où rien ne se passe et personne ne vit, quel paradoxe! Néanmoins, ce parallèle est valable, et l'on peut, jusqu'à un certain point, le suivre. Evidemment, nous devons dès le début établir certaines barrières. Le théâtre de Dürrenmatt aussi bien que celui, tout différent, de Ionesco, ont le sens de l'histoire et une signification humaniste, mais nous pouvons récuser Beckett pour son refus de ces valeurs. Il ne reste pas moins un remarquable artiste, à propos duquel le poète et critique roumain A. E. Baconsky écrivait : « Le grand et sombre talent de Samuel Beckett, son talent désertique et désolant, a flétri dans une pièce (*Fin de partie*) ce noyau de vie sociale qu'est la famille . . . Mais y a-t-il, avant tout, un seul type de famille? Le problème n'est pas d'être l'apôtre ou le détracteur de la famille, mais de comprendre le sens historique d'une institution sociale et d'avoir l'intuition de ses métamorphoses dans le temps. Le cri contre la famille ne peut s'articuler dans le vide . . . » [13]. Tout cela est parfaitement juste, mais il ne nous semble pas que ce soit tant la révolte contre la famille qui constitue le fond de la pièce, mais plutôt un thème nihiliste d'un pessimisme absolu. Si la thèse philosophique, « rien n'existe » n'empêche nullement le philosophe de vivre tranquillement au milieu des apparences, l'autre thèse, « rien n'est plus », la cessation ontologique du réel, est de nature à nous jeter dans le plus grand désarroi. C'est ce qui se dit dans *Fin de partie*. Et c'est ce qui *se passe* dans *Le Roi Lear*. « *Lear* est une histoire d'aveugles. A la fin ils ouvrent les yeux : ils voient qu'il n'y a plus rien à voir », écrit Claude Roy dans son compte rendu du spectacle de Peter Brook [14]. Seulement, l'aveugle de Beckett, lui, n'ouvrira jamais les yeux. Dans *Le Roi Lear* le désespoir, qui va de la colère au silence à travers la folie, aboutit à la lucidité, à la connaissance. Il y aboutit, et il y reste en tant que désespoir. La conclusion tragique du *Lear*, avec son pessimisme irréductible, est profondément humaniste et dans l'esprit de la Renaissance finissante, qui laissait l'homme émancipé mais déçu dans ses illusions utopiques. Le temps des grandes utopies était révolu et l'on avait vu la fin atroce de Thomas More, celle plus atroce encore de Bruno et la

terrible destinée d'un Campanella, en holocauste pour les idées nouvelles. Mais la nouvelle société, si elle n'avait plus de préjugés, n'avait pas non plus de scrupules, et pour émancipée qu'elle était, elle ne s'avérait pas moins cruelle. « Tolstoï, écrit Claude Roy dans l'article cité, condamnait *Le Roi Lear* parce que c'est une œuvre achrétienne . . . c'est un monde sans rachat, sans promesse, sans compensation . . . Dans *Lear* rien ne s'arrange, ne s'arrangera : il faut seulement s'arranger du chaos, de la douleur, de l'absurdité fondamentale. Contre la mauvaise fortune faire bon cœur, le cœur de la pitié, le lait de la tendresse humaine. » Il y a tout dans Shakespeare, le sens du bien et du mal aussi bien que le sentiment de l'absurde. Car nous ne devons pas oublier :

> Life's but a walking shadow; a poor player
> That stuts and frets his hour upon a stage,
> And then is heard no more; it is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing [15].

De tout ce qui précède on voit ce qui apparente *Fin de partie* au *Roi Lear* et ce qui l'en sépare. On a fait grief à Jan Kott d'avoir apparié ces deux œuvres (bien entendu il n'était point question de valeur) et Georgeta Horodincă, qui part d'un point de vue matérialiste, rejoint paradoxalement l'indignation du philosophe existentialiste catholique, anciennement dramaturge, Gabriel Marcel, lequel écrit, à propos du *Roi Lear* de Brook : « Il y a des noms qu'on n'a pas le droit de placer les uns à côté des autres . . . citer ici l'auteur de Godot me paraît scandaleux » [16]. Voilà bien un cas de ce que le critique Ov. S. Crohmălniceanu appelait « des alliances compromettantes » à propos justement des éreintements à l'adresse de Beckett [17]. (Cela soit dit sans manquer à la considération due à l'éminent écrivain français, qui a d'ailleurs toujours été un esprit des plus ouverts). Le livre de Jan Kott, palpitant d'actualité, est imbu d'humanisme socialiste. Quant à l'humanisme shakespearien, impétueux et magnifique, nous ne pouvons toutefois lui assigner nos certitudes ni ignorer ses désespoirs poignants où nous trouvons un écho à nos propres angoisses. Car, pour scientifiques que soient notre conception du monde et notre foi dans le progrès, nous n'avons pas plus le droit de nous complaire dans un « optimisme » béat. Il y a encore bien des souffrances dans le monde, beaucoup d'arbitraire, beaucoup d'injustice. Et le danger d'une dévastation atomique qui menace le monde à la veille de son émancipation, ne saurait laisser de nous angoisser. Ce n'est guère là une « angoisse métaphysique », cela n'a rien à voir avec la « crainte et le tremblement » d'un Kierkegaard. Georgeta Horodincă fait au critique polonais cette semonce : « Si Jan Kott néglige de rappeler l'existence de puissantes forces qui luttent sur le plan international pour *l'emploi rationnel* de l'énergie atomique et de toutes les découvertes scientifiques, la réalité n'est pas pour cela moins réelle ». Oui, mais si d'autre part on néglige de rappeler l'existence d'autres forces qui justement s'opposent à cette lutte et sont capables à tout instant d'un emploi *irrationnel* de l'énergie atomique, cette réalité non plus n'est pour cela moins réelle, et ce n'est guère par les différentes méthodes Coué que l'on saurait l'éluder. Une conscience contemporaine ne peut manquer de souscrire à ces passages du livre : « Le grand monologue de Prospéro au cinquième acte de la *Tempête* . . . est en réalité très proche de l'enthousiasme de Léonard pour la puissance de l'esprit humain qui a arraché à la nature ses forces élémentaires . . . Pour nous, c'est un monologue atomique . . . Pour nous, dans ce monologue de Prospéro, retentissent des accents d'Apocalypse, mais ce n'est pas l'Apocalypse poétique des romantiques, mais l'Apocalypse des explosions nucléaires et du champignon atomique» [18]. Et plus loin : « Dans son dernier monologue Prospéro parle de "désespoir". "And my ending is despair." Pourtant ce désespoir n'est pas de la résignation. Du reste la phrase-clef qui

permet de comprendre le plus profondément *La Tempête* est autre. Et elle se trouve dans une autre tragédie. Mais elle a ce même accent personnel et convaincant que le monologue de Prospéro. Ecoutez :

"Mon désespoir enfante une meilleure vie" (*Antoine et Cléopâtre*, trad. Jean Paris) » [19].

Entre le désespoir et l'intuition des virtualités supérieures de l'homme se place la mélancolie. A ce propos nous donnerons de nouveau la parole à Horia Lovinesco : « Hamlet n'est guère un faible. C'est un conscient, un lucide, et c'est pourquoi justement s'étend sur lui l'aile vigoureuse de l'ange contemplatif de la mélancolie de Dürer, présence muette dans tant d'œuvres de l'humanisme déclinant et qui met également son sceau sur le front de l'illustre contemporain de Shakespeare, Cervantes, et sur le héros de celui-ci, le Chevalier de la Triste Figure. La mélancolie baigne tout l'œuvre de Shakespeare dans sa lumière crépusculaire qui unifie, en les faisant passer sur la même longueur d'onde, comédies, drames, tragédies et sonnets. Et cela ... parce qu'en dernière instance elle exprime une nostalgie et tout l'œuvre de Shakespeare n'est qu'une aspiration nostalgique vers un monde meilleur ». On ne saurait mieux dire. L'article de Horia Lovinesco, temoignage sommaire et intelligent d'un artiste, est, à nos yeux, ce qu'on a publié de meilleur dans les lettres roumaines à l'occasion du quatrième centenaire de Shakespeare. Nous voudrions toutefois y ajouter une remarque. Etymologiquement, la notion de nostalgie implique l'idée de quelque chose de lointain, de révolu, dont on ressent l'absence avec une langueur lancinante et vers quoi l'on tend de tout son être. C'est un élan de l'âme en arrière, une soif du retour. Son objet est plus ou moins déterminé ; elle est apparentée à la « Sehnsucht » allemande et au « dor » roumain : « Sich nach . . . sehnen », « dor de . . . ». Elle implique un détachement du présent, un recul, une diminution de la perception du présent. La mélancolie n'a pas d'objet déterminé, elle n'est pas *orientée*; elle naît justement d'une perception très aiguë du présent et de sa qualité transitoire. Elle est essentiellement attachée à la conscience de la temporalité et de son caractère irréversible. Elle implique lucidité et maturité et elle est souvent teintée d'ironie. Hamlet en est le plus illustre exemple. Associée à l'appréhension du devenir historique et de l'immanence, elle est parfaitement compatible avec une philosophie optimiste et une conception « eusthénique » de la vie, mais d'un optimisme réaliste, délesté d'illusions et de quiétudes satisfaites. Son caractère plus encore intellectuel que sentimental l'associe à la vie studieuse, et déjà les poètes de l'aube de la Renaissance, Charles d'Orléans par exemple, en relèvent ce trait :

> Escollier de Merencolie
> À l'estude je suis venu...

Comme son nom l'indique, la mélancolie est d'essence humorale ; elle atteste l'origine matérielle des états d'esprit et sa vogue pendant la Renaissance, époque qui honorait Galien et formulait une anthropologie matérialiste, n'est pas fortuite. Comme le dit Tudor Vianu dans un de ses essais sur Shakespeare : « Si nous comparons Shakespeare à tous les poètes épiques et dramatiques plus anciens, le fait qu'il disposait d'une image de l'homme comme être naturel, reflétant et répétant en soi les aspects de l'univers, enchaîné dans le cycle matériel de la nature, déterminé par ses conditions physiques, ce fait explique la réalité, la vérité, la profondeur des créations shakespeariennes » [20].

L'origine humorale, voire somatique, des tempéraments et des comportements humains est également à la base du comique shakespearien, différent dans son principe du comique moliéresque, c'est-à-dire « classique ». A l'exception de *Don Juan*, seule comédie « shakespearienne » parmi les chefs-d'œuvre de Molière, toute la création de celui-ci est œuvre de « jugement », elle

définit des « caractères » ; elle procède d'un point de vue rationaliste, cartésien ; elle a affaire à l'« être ». Mais Shakespeare pouvait dire au contraire, avec Montaigne : « je ne peints point l'estre. Je peints le passage » [21]. Dans le comique shakespearien c'est moins de caractères que d'« humeurs » qu'il s'agit, comme chez Rabelais d'ailleurs et aussi, dans une grande mesure, chez Cervantes.

Cette différence nous donne aussi le sens de la critique sociale dans le comique shakespearien. Si le cadre historique de Molière offre le tableau d'une société cristallisée, avec des types presque géométriquement déterminés, sur lesquels on porte un jugement univoque, le contexte historique shakespearien comporte tout un réseau de facteurs sociaux en devenir dont il « peint le passage ». Ses types sont équivoques, contradictoires, ambigus. Le plus significatif en est Falstaff, en qui on a voulu voir, à tort croyons-nous, une variante pansue de Don Quichotte parce que les deux, se cramponnant à l'institution caduque de la chevalerie, représentent une résistance à la marche de l'histoire. Mais si Falstaff, buté dans ses prétentions, marque une position égoïste et grossièrement conservatrice, Don Quichotte, nostalgique par son idéal du retour d'une chevalerie légendaire, est plutôt un utopiste et un réformateur. Comme le remarque fort justement Florin Tornea (qui défend cependant le parallèle avec Don Quichotte), Falstaff s'apparente, par ses dispositions épicuriennes et par son langage fruste, à Sancho (moins le bon sens et l'absence de vices) et davantage encore, par sa vantardise, sa loquacité et son manque de scrupules à Panurge [22]. Par ces côtés, il rejoint, dérisoirement, la Renaissance. Ce qui le rapproche de Don Quichotte, c'est son anachronisme ridicule et aussi son ambiguïté, sa nature contradictoire, car sous sa couche de cynisme et de vices il y a ce que Florin Tornea nomme « une onde de lucidité dramatique », qui lui fait entrevoir sa propre caducité et celle du monde auquel il appartient, en même temps que les tares originelles de la bourgeoisie ascendante.

*Notes*

[1] *Shakespeare, antologie bilingvă*, illustrations et présentation graphique de Val Munteanu, Editura ştiinţifică, Bucarest, 1964.

[2] *Scene din viaţa lui Shakespeare*, III^e éd., Editura tineretului, Bucarest, 1964.

[3] *Shakespeare, Sonete*, Editura tineretului, Bucarest, 1964.

[4] *The living Shakespeare*, Ed. Heineman, London & Toronto, 1964, Introduction, p. 3.

[5] *Shakespeare Today*, London, 1957, J. M. Dent & Sons, p. 35.

[6] *Ibid.*, p. 24.

[7] v. D. I. Suchianu, *Filmul Shakespeare, o « funcţie » cinematografică*, dans « Secolul XX », N° 4/1964, p. 126.

[8] v. Ira Vrabie, *Marele călător peste veacuri*, dans « Secolul XX », N° 4/1964.

[9] *Shakespeare, notre contemporain*, trad. du polonais par Anna Posner, Ed. René Juillard, Paris, 1962.

[10] *Un motiv shakespearian fundamental*, dans « Gazeta literară », 7 mai 1964.

[11] *Op. cit.*, p. 245.

[12] *Shakespeare, un Beckett prematur ?*, dans « Gazeta literară », 16 mai 1963.

[13] *Refuzul istoriei*, dans « Contemporanul », 13 décembre 1963.

[14] « La nouvelle revue française », 1^er juillet 1963, p. 115.

[15] *Macbeth*, acte V, Sc. 5.

[16] *Couronnes pour un roi*, dans « Les Nouvelles littéraires » du 16 mai 1963.

[17] Lors d'un colloque sur la littérature occidentale contemporaine (26—28 mars 1964) ou Georgeta Horodincă a fait un exposé remarquable sur le roman.

[18] *Op. cit.*, p. 238.

[19] *Op. cit.*, p. 259.

[20] *Shakespeare şi antropologia Renaşterii*, dans Tudor Vianu, *Studii de literatură universală şi comparată*, Ed. Acad. R.P.R., Bucarest, 1963, p. 77.

[21] *Essais*, t. 3, ch. II.

[22] *Anglia lui Falstaff — măşti şi oameni*, dans « Teatrul » N° 1/1964.

# L'ART SOUS MESURE

## (À PROPOS DU CONCOURS ENESCO ET DES CONCOURS EN GÉNÉRAL)

*Ilja Hurnik*

Dès que l'homme primitif se rendit compte que la musique était une force capable de conquérir, il voulut la mesurer. Rempli d'admiration pour ceux qui la possédaient il stimula leur émulation.

Les concours artistiques sont d'une tradition très ancienne. Les Jeux Olympiques, les concours de chant des « Minnesänger » et des « Meistersänger » de jadis ont trouvé leurs continuateurs dans les concours modernes d'interprétation musicale.

La musique est en outre un jeu et c'est là un autre facteur que l'on trouve de tout temps à l'origine de ces compétitions.

Nous sommes trop disposés à voir dans les artistes des combattants, des prophètes et des martyrs, et nous oublions que l'enfant naïf qui aime le jeu vit encore dans l'esprit de tous, que dans chaque artiste survit l'aïeul qui en sifflant dans un os vidé de moelle a pour la première fois entendu un son musical, qui a constaté que la corde tendue de son arc pouvait non seulement lancer des flèches mais qu'elle émettait aussi des sons. Après ces découvertes il n'a plus de repos : il examine la matière, pour réveiller le pouvoir mystérieux qu'elle recèle. Il commence à jouer avec elle un jeu qui n'aura pas de fin.

Un grand artiste est celui qui a conservé cet étonnement émerveillé d'entendre et de reproduire des sons, cette curiosité première, ce besoin de « jouer » que l'on retrouve chez le musicien aussi bien que chez le peintre et le sculpteur maniant les couleurs ou modelant la matière.

Les « Études » de Chopin, les « Préludes » de Debussy ne révèlent pleinement leur beauté qu'à celui qui les interprète, car lui seul est capable d'éprouver la joie suprême du compositeur, qui laisse, semble-t-il, l'initiative créatrice aux doigts inspirés par le contact des touches. Debussy pose sa droite sur les noires et la gauche sur les blanches : il en naît des harmonies que l'imagination seule trouverait difficilement. C'est en jouant qu'il a fait cette découverte. Mais le jeu est régi par deux principes. Il faut, en premier lieu, respecter une règle préétablie et, en second lieu, avoir le goût du risque. Le peintre chinois fait un pâté d'encre et le laisse se répandre librement sur le papier. Et voici que la tache devient une tige de bambou. L'artiste respecte ce choix du hasard qui créera, il le sait, le tableau imaginé par lui. Le vrai joueur et le véritable artiste sont ceux qui respectent l'ordre établi, qui ont le courage de risquer et qui gagnent.

L'art interprétatif est lui aussi un jeu dans le sens le plus profond du terme. L'interprète respecte les règles établies, c'est-à-dire l'œuvre du compositeur, et fait intervenir son imagination et son intuition pour animer les notes sans vie. Je dis qu'il risque, parce qu'aucun artiste ne peut connaître avec certitude l'étendue de son talent, la justesse de son intuition : au fond tout acte est toujours jusqu'à un certain point une expérience neuve, un pas dans l'inconnu.

Le jeu véritable est compétition. Il lui faut des spectateurs, des participants, des stimulateurs qui puissent apprécier son succès. Toutes les exigences de l'artiste, vieilles comme le monde, sont remplies, au plus haut degré, par la compétition artistique.

Le concours artistique est appelé à apprécier -- c'est-à-dire à « mesurer » l'exécution. Mais comment la mesurer à défaut d'une unité de mesure commune. Le jury

d'un concours ne peut que comparer une exécution à une autre. Mais cela même présuppose l'existence, fût-elle abstraite, d'une exécution idéale. Cette exécution, existe-t-elle? Les jugements sur l'interprétation changent avec le temps. Grâce aux enregistrements sur disque nous pouvons suivre ces variations au cours des quarante dernières annéees. Aujourd'hui on ne joue plus du Chopin à la manière de Paderewski ou du Debussy à la manière de Gieseking. On pourrait soutenir que la conception de l'auteur est la seule valable. Il est pourtant prouvé qu'alors même que cette conception nous est connue elle n'est pas obligatoire. Dès que le compositeur a achevé son œuvre, il la transmet à la société, qui, dès lors en dispose à bon droit comme de son bien, imprimant à l'interprétation sa propre conception esthétique, laquelle évolue constamment. De plus, l'interprétation de chaque compositeur parcourt les étapes d'un procès analogue, passant du « subjectif » à l'« objectif ». Paderewski présente Chopin comme un individu exclusif, exprimant des réalités intérieures nouvelles. Aujourd'hui, cependant, la musique de Chopin est totalement acceptée et réalisée. Ses mazurkas sont devenues une notion intelligible et acceptée, de beauté et de charme, ses polonaises sont devenues l'expression de la fierté nationale polonaise, ses nocturnes un symbole de la nostalgie. Cela oblige les exécutants à interpréter les parties « objectives »; le rythme s'affermit, le contour est souligné, le système s'impose contre l'improvisation. Pour Gieseking, Debussy était avant tout celui qui a découvert des sonorités nouvelles, en premier lieu la sonorité vague, opaline, rêveuse. La première surprise de cette découverte une fois passée, l'interprétation commence à équilibrer les autres éléments et de nouveau le contour prévaut sur le coloris, le système sur l'improvisation. Je crois que pour l'œuvre d'Enesco l'interprétation aussi suivra la même voie et qu'au lieu du rhapsode elle y cherchera surtout l'architecte.

La seule chose qui ne change pas ce sont « les règles établies » de ce jeu créateur. Il sera toujours nécessaire que l'artiste ne dépasse pas les limites de la composition, et présente celle-ci d'une manière claire, intelligible. On devra toujours jouer la gamme d'une manière équilibrée et plus expressive que l'accompagnement. En résumé, dans l'œuvre interprétative il doit régner un ordre. Par quel moyen il a été acquis, on peut en juger facilement et nettement. Mais l'exécution comporte en outre un second élément qui est la personnalité de l'interprète. C'est uniquement cet élément objectif et « respectable » par rapport à l'élément subjectif et « de risque » qui concourt à former un ensemble. Mais, demandera-t-on : qui sera compétent pour apprécier cet ensemble? Le jugement de l'individu n'est jamais sûr, les fautes célèbres des grands critiques sont là pour l'attester. Le public, comme l'histoire l'a maintes fois prouvé, peut être d'une cruelle injustice. Mais le plus trompeur se trouve être le jugement de l'artiste lui-même. Il suffit de se rappeler Franz Kafka, qui détruit furieusement ses manuscrits, notre Leoš Janáček qui, sous l'impression d'une première manquée, a détruit les notes de sa sonate, qui représente aujourd'hui la meilleure composition tchèque pour piano (conservée malheureusement seulement en partie), enfin Karl Czerny qui, rappelons-nous, accordait un tel prix à ses compositions symphoniques et ne se rendait pas compte de l'immortalité de ses études pour piano, qui seules ont survécu. Il n'y a rien de plus rare chez les artistes que l'autocritique objective.

En ce qui concerne les artistes interprètes, il n'y a qu'un seul moyen qui puisse nous mettre à même de les juger avec justesse, c'est d'écouter le point de vue du plus grand nombre de connaisseurs, parmi les plus cultivés et appartenant aux écoles les plus différentes. Ce moyen nous est fourni par les concours d'interprétation. De l'incertitude des jugements individuels naît, en les additionnant, la certitude du juge-

ment collectif. Dès que les chiffres sans vie, mécaniques, du pointage sont additionnés, ils se transforment en un instrument sensible et relativement juste.

J'ai fait partie du jury de quelques concours et j'éprouvais au début une certaine gêne en pensant que notre tâche était plus facile que celle des jeunes gens sur l'estrade. Mais j'ai bientôt compris que chaque membre du jury passe, lui aussi, un examen. Chacun pointe de façon indépendante et ce n'est qu'à la fin qu'il peut confronter son jugement avec celui des autres. Et c'est alors seulement qu'il peut constater le degré de sensibilité de chacun. Plus son jugement personnel est proche de la moyenne des jugements, plus est grande sa sensibilité. C'est ce qui résulte de la méthode statistique. Plus est petit l'écart entre les chiffres, plus le classement définitif a des chances d'être juste.

J'ai été témoin aussi bien d'une concordance totale des pointages que de différences immenses. J'ai connu un cas où l'exécution avait divisé le jury en deux camps dont l'un avait accordé un pointage très élevé et l'autre un pointage très bas. La question ne se posait plus de décider dans quelle mesure le candidat avait bien joué, mais s'il avait très bien ou très mal joué, une autre possibilité n'existant pas. Le chiffre décisif a été moyen, le résultat non véridique: la méthode statistique avait échoué.

De ce point de vue le concours Enesco dans le domaine du piano a été exceptionnellement heureux. La différence de pointage a été minime et le résultat définitif a donné, au jury, le sentiment qu'il avait bien jugé.

C'était un concours des plus difficiles. Les jeunes artistes étrangers se présentaient sur un terrain absolument inconnu, tant pour le milieu qui leur était étranger, que pour le répertoire. Ils ne pouvaient compter que sur la partition des compositions d'Enesco sans connaître la tradition interprétative de cet auteur.

Le deuxième tour avait l'ampleur d'un récital de toute une soirée exécuté sans pause. Ici apparaît la seule faiblesse du concours. En accumulant des compositions difficiles et longues, cette compétition est devenue, plus qu'une autre, une compétition des nerfs et de la résistance physique.

La musique d'Enesco exprime une parfaite discipline rythmique, une cadence du rythme, mais ce sont justement ces parties qui sont influencées par la lassitude ou par l'émotion. C'est pourquoi la victoire a été remportée par ceux qui ont maintenu l'ordre dans le système des compositions, qui n'ont pas perdu leur calme, en gardant la cadence et le système.

C'était une lutte difficile mais utile. Elle a confronté une série d'écoles nationales de piano. Elle a aidé à la cristallisation de l'interprétation d'Enesco. Elle a présenté une série de compositions roumaines nouvelles, dont qulques-unes, comme la « Passacaglia » de Toduță et la « Sonate » de Stroe et d'autres encore, méritent la plus grande appréciation, le titre de composition pour le répertoire. Le concours a confirmé que l'art est néanmoins mesurable.

Il faut pourtant reconnaître qu'un concours ne donne pas une image du niveau de rendement immédiat. Il ne permet pas d'entrevoir le développement futur des artistes concurrents. Il y a des types nés pour une telle lutte, des types qui peuvent se baser sur une forte constitution physique et qui ont les nerfs solides. Ils ont un avantage sur les natures délicates dont le rendement baisse au moment où l'on commence à le mesurer.

Le concours Enesco, comme les autres concours, a été utile à tous, à ceux-là même qui ne sont pas au nombre des vainqueurs. Ceux-ci peuvent s'imaginer qu'ils sont les soldats auxquels César avait ordonné de chausser de lourdes bottes de métal pendant leurs exercices. Lorsque, avant la bataille, ils les ont ôtées, ils ont eu l'impression d'être légers comme des oiseaux. Que les jeunes gens partent persuadés que, quel que soit le prochain concours, il sera pour eux plus facile que celui-ci, que le plus difficile est fait.

# LA BASE PRÉPENTATONIQUE DES MÉLODIES POPULAIRES DE L'OLTÉNIE SOUS-CARPATIQUE

*Mariana Kahane*

Répondant aux tendances actuelles de la musicologie d'examiner à l'aide des études de folklore, une série de problèmes ayant trait à la genèse et à l'évolution des moyens d'expression musicale, une récente recherche sur le folklore musical d'une certaine zone de notre pays nous a donné l'occasion d'apporter nous aussi une modeste contribution.

Le sujet de l'étude a été stimulé par l'observation d'une essence mélodique commune, qui perce, par dessus les différences de genre et d'ancienneté, lorsqu'on écoute la chanson populaire olténienne. [1] Le caractère élémentaire du matériel sonore de base, exploité même par les mélodies de la plus grande actualité, mais manié avec un raffinement artistique allant jusqu'à dissimuler la facture rudimentaire, a éveillé notre interêt scientifique et artistique pour le phénomène saisi intuitivement.

L'existence de la pentatonie et de la prépentatonie dans la musique populaire olténienne a attiré chez nous l'attention de C. Brăiloiu [2] et de G. Breazul [3]. C. Brăiloiu, dans une étude sur les systèmes pentatoniques et prépentatoniques, inclut dans un vaste matériel de folklore comparé deux exemples de chansons rituelles [4] de l'Olténie sous-carpatique. G. Breazul lui consacre un ouvrage spécial, dont il publie la partie introductive et le chapitre II où il signale, comme vestiges préhistoriques, l'appel vocal nommé « hăulit », les cris de joie et d'allégresse, l'appel de la volaille et des bestiaux et donne comme exemples, entre plusieurs autres mélodies du folklore universel, deux noëls olténiens et une chanson funèbre du même endroit [5]. L'étude proprement dite du sujet a été poursuivie dans la partie demeurée en manuscrit dont je n'ai pas eu connaissance.

Dans ce qui suit, nous allons présenter des catégories et des aspects variés des systèmes prépentatoniques, tels que les relève le folklore musical de l'Olténie sous-carpatique dans ses différents genres. Nous n'avons pas l'intention de donner un tableau complet des systèmes et des possibilités, mais seulement de signaler la situation, dans une perspective plus étendue du folklore local.

L'étude s'appuie sur la systématisation théorique de C. Brăiloiu [6] amplement confirmée par le matériel musical olténien [7].

✧

Nous commencerons par les formes d'organisation sonore les plus rudimentaires.

Des exemplaires ainsi nommés « mélodiques », de structure exclusivement *unitonique*, se trouvent fréquemment dans le répertoire des enfants, dans leurs récitatifs rythmisés, souvent plutôt parlés qu'entonnés, où les oscillations naturelles de la voix dévient de la ligne strictement *recto tono*, menant à des intonations fluctuantes (↑, ↓), ou au déplacement sur les tons voisins (ex. 1), comme dans cette *formule scandée à l'occasion du bain* (les sons finaux glissent parfois, de manière descendante, faisant de l'intervalle indéterminé qu'ils marquent, le germe du futur mouvement de quarte). (Ex. 2 [8])

Le *système bitonique*, qui nous introduit dans le domaine de la mélodie proprement-dite, est représenté aussi bien dans le répertoire des enfants que dans celui des grandes personnes. Concrétisé dans le jeu de la quarte descendante ou ascendante (ex. 3), qui atténue la monotonie de

sa répétition par l'alternance avec des fragments unitoniques, bisyllabiques ou récitatifs, il engendre des mélodies ayant une structure architectonique rudimentaire, limitée à une seule ligne mélodique, plus ou moins variée. Citons comme exemple pour le répertoire des enfants cette *incantation pour hérisson*, où l'intonation oscille, étant parfois légèrement trop haute ou trop basse, (↑, ↓) ou remplaçant par hasard le son grave par le degré supérieur entonné sensiblement trop bas (ex. 4 et 5).

Dans le répertoire des grandes personnes, le système est attesté, entre autres chansons rituelles, par le *Homan* [9] donné en exemple aussi par C. Brăiloiu. (Nous soulignons, basés sur notre variante, l'apparition du pyén ascendant *(fa dièse)* ou son éloignement par le degré constitutif *sol*, la formule décrivant ainsi la quarte bitonique pure; il est à remarquer en même temps, l'allusion à la phase suivante, tritonique, annoncée par l'échappée *la* (ex. 6), qui trahit l'attraction vers la quarte inférieure du son grave, à son tour). (Ex. 7)

Le *système tritonique*, résulté de la succession de deux quartes descendantes et représenté de façon plus variée, nous ne le trouvons (sans avoir épuisé le matériel de recherche) que dans les modes II (ex. 8) et III (ex. 9), avec les pyén de rigueur, tout particulièrement avec *fa*, oscillant (ex. 10), se substituant parfois au *sol* et préférant des formules à caractère descendant, concrétisées dans l'échelle descendante, directe ou renversée (ex. 11). Le caractère oscillant des pyén, ainsi que leur substitution à des degrés constitutifs représente un phénomène fréquent et caractéristique dans le système prépentatonique, important dans le processus d'évolution. Nous le rencontrerons dans presque toutes les mélodies.

Ce « hăulit », devenu chanson, est révélateur pour le *tritonique II*. La mélodie trahit catégoriquement le rôle et les tendances du pyén *fa dièse*. (Ex. 12)

Le *tritonique III* peut être reconnu dans cette chanson d'invocation à la pluie. (Ex. 13)

Si le terrain d'investigation s'est limité jusqu'ici au répertoire des enfants, aux chants rituels, et au « hăulit », le folkloriste a eu la joie de pouvoir nouer plus facilement les fils qui le mènent vers d'autres genres musicaux et qui font la liaison avec des stades plus développés d'organisation sonore, en transcrivant une *doïna* [10] *structurée dans le système tritonique*, manié de façons diverses. L'exemplaire cité ci-dessous, exécuté au flageolet, nous montre l'association organique des deux modes tritoniques, II et III (voir les ex. 8 et 9). Il nous évoque la constitution du style de la doïna dans sa phase primaire, aussi bien par le stade inférieur du système sonore dont elle se nourrit, que par la formation embryonnaire des principaux motifs caractéristiques du style. Le remarquable enrichissement des formules nées du même système simple (le même que dans les exemples précédents), par l'exploitation beaucoup plus différenciée de ses possibilités, montre quel bond a été fait dans le développement de la sensibilité artistique et dans les moyens d'expression de cette dernière. (Ex. 14)

Au moment où le *mi* s'impose comme degré constitutif de l'échelle, on passe dans le domaine du *système tétratonique*.

Voici une attestation du *tétratonique II* (ex. 15), dans une lamentation funèbre, où le *mi* apparaît comme degré constitutif et le *fa* de nouveau comme pyén. (Ex. 16)

Le *tétratonique III* (ex. 17), le plus richement illustré, constitue la source inépuisable du matériel olténien des genres et âges les plus différents. Fécondé par une fantaisie musicale sans entraves, qui, pour ne pas se laisser embarrasser par l'espace exigu, lui a exploré en échange les profondeurs, et en même temps a subtilisé de plus en plus son raffinement artistique, il a donné naissance non seulement à la richesse du matériel le plus représentatif pour le style local, et non seulement à d'innombrables modalités de réalisation concrète du système, mais aussi à des sens variés

de son organisation et de son évolution. Nous le retrouvons:

— dans la chanson « Toconelele »[11] basée sur l'union de la formule tétrachordale de l'échelle renversée (ex. 18) avec les formules trichordales « incipit II » (ex. 19) et « incipit I » (ex. 20) (selon la dénomination utilisée par Brăiloiu), dans le cadre d'une forme réduite à deux lignes mélodiques. (Ex. 21)

— dans le genre de *l'Aube* mortuaire, à savoir dans une mélodie de la même forme réduite, construite des trichordes incipit I et II et d'un récitatif embryonnaire sur le *re*, annonçant timidement le style mélodique de la doïna (ex. 22), annonce devenue plus prégnante dans les formules d'une autre mélodie de *l'Aube*. (Ex. 23)

Voilà aussi, exécutée avec une feuille d'arbre, une *mélodie de danse*, dont les motifs ressemblent beaucoup à la structure de *l'Aube* précédente, et plus encore à ceux de la doïna. (Ex. 24)

Enfin, une doïna classique, caractéristique pour l'Olténie, avant tout, par son essence tétratonique même. La mélodie présente, dès le début, la quarte bitonique ascendante (voir ex. 3) préfixe[12] caractéristique de l'alternance *la-sol* dans la structure de la doïna, constituant, dans leur entrelacement, une formule initiale spécifique à la doïna. Précédée à son tour, de manière anacrousique, par la quarte inférieure (ex. 25), cette succession affirme une fois de plus, clairement, les antécédents tritoniques de la doïna, exprimés d'ailleurs aussi par la formule principale qui revêt les premières syllabes de la mélodie.

Les lignes mélodiques 2 et 3 font ressortir la formation du récitatif par l'extension du trichorde I. (Ex. 26)

Parmi les disponibilités tétrachordales et trichordales du système tétratonique, qui sont à la base de la constitution des formules mélodiques, il semblerait se détacher une préférence spéciale pour le *trichorde I*, qui à lui seul, en se structurant de diverses manières, engendre tout un répertoire. Les exemples pourraient être très nombreux, désignant des genres variés. Nous nous limitons à:

- une mélodie funèbre, *l'Aube* (ex. 27)

— et une *doïna*, très intéressante justement par son développement sur cette simple base trichordale (l'apparition du *la* étant tout à fait sporadique et ornementale).

Le maniement du trichorde, subtilement différencié, crée qualitativement un monde expressif tout autre au point de vue émotionnel, par rapport à l'exemple précédent. (Ex. 28)

Ce trichorde donne naissance aussi à d'autres possibilités, pouvant s'éloigner graduellement de sa structure initiale, allant jusqu'à dérouter celui qui ne connaît pas le processus. L'une des possibilités est *la transformation du trichorde* dans un *quasi-accord* du *re*, remplaçant le *mi* par le pyén *fa*, et le *sol* par le *la*, ainsi qu'il ressort de ces mélodies funèbres de *l'Aube* (a) et du *Sapin* (b). Mais, la mobilité de la formule montre que l'on n'est pas encore arrivé à la conscience de l'accord. (Ex. 29)

Une autre voie d'évolution est due à l'essai permanent du pyén *fa dièse* de se substituer au *sol*, tendant ainsi à la formation du *pycnon fa dièse-mi-re* (ex. 30) à la place du trichorde initial. (Nous l'avons appelé *pycnon moyen* pour des raisons qui apparaîtront évidentes plus tard.) Dans le cas où la formule apparaît sous son double aspect, comme dans la complainte suivante, la situation est concluante et claire. (Ex. 31)

Des observations similaires peuvent être faites aussi dans des mélodies qui exploitent l'échelle toute entière, comme dans ce fragment de *doïna* (ex. 32), ou dans cette mélodie de *chanson proprement dite*, dans laquelle l'intonation systématique du *fa dièse*, plus haut, vers le *sol*, est très significative (ex. 33), ou dans la *mélodie de danse* (Sîrba « à la manière de la cornemuse » exécutée au chalumeau, au cours de laquelle apparaissent parfois aussi des formules caractéristiques de la doïna (ex. 34), on dirait pour souligner une fois de plus l'unité

mélodique du folklore olténien, par delà les genres. (Ex. 35)

Des catégories variées de mélodies tétratoniques marquent la tendance d'affirmation de l'autre pyén du système, le *do*, qui va jusqu'à la formation, à la base de l'échelle, du *pycnon grave du système* (ex. 36). Le cadre restreint ne nous permettant pas de produire des exemples graduels du processus, ni de montrer la variété de ses aspects et la diversité des genres, nous nous bornons à illustrer sa forme cristallisée, par la mélodie d'une *chanson de danse*. (Ex. 37)

L'exemple suivant renferme quelques aspects intéressants du système tétratonique: la provenance du pycnon grave de l'extension du trichorde I, la fluctuation des formules, qui se peuvent remplacer réciproquement et *l'indifférence fonctionnelle* des notes finales (d'après la dénomination de Brăiloiu). Tous ces aspects sont relevés par l'hétérophonie née dans l'exécution collective de cette *chanson du sapin*. Pour notre ouïe, la rencontre simultanée du *re* et du *do*, du *mi* et du *fa*, du *fa* et du *sol* sonne étrangement. (Ex. 38)

Nous dégageons du matériel aussi une troisième version évoluée du système tétratonique, à savoir celle au *pycnon aigu la-sol-fa* (ex. 39). Citons entre beaucoup d'autres, cette *mélodie de danse* (« Restem ») exécutée au flageolet. (Ex. 40)

Voici un cas où on fait résistance au pycnon *la-sol-fa*: la mélodie en cause est une chanson de danse moderne olténienne bien connue («hora»), dans la forme prépentatonique au pycnon aigu. (Ex. 41)

La variante qui suit appartient à une vieille de 76 ans, qui a beaucoup chanté toute sa vie et qui participe aussi à la vie folklorique actuelle. C'est comme cela qu'elle a appris la mélodie en question. Mais, vivant encore en pleine conception mélodique du tétratonique pur, elle a ramené les eaux dans leur vieux lit, remplaçant systématiquement la cadence sur *fa* par celle sur *mi*. (Ex. 42)

*Les versions au pycnon du système tétratonique ouvrent des voies pour la formation du système pentatonique.* Mais, si les pentatoniques formés dans ces portions de l'échelle ont une fréquence plus réduite, il y a aussi une autre voie, au-dessus de la limite supérieure de l'échelle, à savoir: le *si* s'impose et forme le *pycnon si-la-sol* (ex. 43) en constituant de cette manière *le système pentatonique sol*, le plus caractéristique et le plus fréquent. Pour le moment ce sont ses prémisses qui nous intéressent, dans la mélodie de cette *chanson de danse*. (Ex. 44)

*L'interférence des modes II et III du tétratonique* siège à la base de la formation de nombreuses mélodies, fussent-elles des chansons rituelles, des doïnas, des chansons de danse, des chansons proprement dites, ou des mélodies instrumentales de danse. En voici pour exemple: — une *doïna*. (Ex. 45)

— une *chanson proprement dite* (ex. 46) et une *chanson de danse* où les formules mélodiques de la doïna sont de nouveau vigoureusement présentes. (Ex. 47)

Mais l'affirmation de la base prépentatonique des mélodies olténiennes ne s'arrête pas entre les limites des systèmes prépentatoniques, mais continue dans leur interférence avec d'autres systèmes. Ce qui peut se voir dans la mélodie de cette *chanson de danse*, dont la première partie, dans le système tétratonique III, aux réminiscences tritoniques, se lie organiquement, en modulant, à la II^e partie, celle-ci étant dans le système pentatonique sous l'aspect du parallélisme « majeur-mineur ». (Ex. 48)

Les exemples pourraient continuer, avec de nombreuses références aux genres et aux aspects de l'interférence des systèmes.

✧

Poursuivant, en conclusion, un passage en revue de ce qui a été dit jusqu'ici, les exemples présentés, même s'ils n'ont pu embrasser une plus grande variété des aspects, en raison de l'espace restreint,

montrent toutefois, de façon convaincante, la base prépentatonique du riche folklore musical de l'Olténie sous-carpatique, base par laquelle nous entendons non seulement les formes originaires prépentatoniques, mais l'ossature même de la musique olténienne traditionnelle et actuelle. Nous y retrouvons même aujourd'hui, à différents degrés de fréquence et d'importance, les systèmes prépentatoniques bitonique, tritonique et tétratonique. Les faits semblent montrer le développement, tour à tour, de chacun à partir de la phase immédiatement inférieure (tritonique du bitonique, tétratonique du tritonique, pentatonique du tétratonique), le stade supérieur contenant presque toujours dans sa concrétisation mélodique, des réminiscences des stades précurseurs. L'enrichissement continuel des systèmes n'exclut pas la coexistence des différents stades.

Si pour les systèmes bitonique et tritonique, il y a des indices suffisants qui attestent leur développement par le jeu naturel de la quarte descendante, pour le tétratonique et le pentatonique, cette voie ne semble pas évidente ; malgré l'incertitude, les apparences tendent à suggérer comme moyen de formation de ces systèmes, la naturalisation des pyén comme notes constitutives.

Parmi les variantes modales des prépentatoniques, nous considérons comme représentatives (dans cette étape des recherches) : *le bitonique II* (ex. 49), *le tritonique II* (voir l'ex. 8) *et III* (voir l'ex. 9), *le tétratonique II* (voir l'ex. 15), *et surtout III* (voir l'ex. 17), ainsi que le *cumul tritonique II et III* (ex. 50) et *tétratonique II et III* (ex. 51). *Le tétratonique III et le cumul tétratonique dépassent considérablement par la fréquence tous les autres.*

A tout ceci s'ajoutent les versions évoluées du tétratonique : *ceux aux pycnon* (voir les ex. 30, 36, 39, 43), qui mènent aussi à la formation du système pentatonique, par différentes voies, *les versions à structure accordique*, ainsi que *ses aspects trichordaux.*

Ces directions tellement différentes du devenir des systèmes montrent qu'il s'agit d'une évolution non seulement quantitative, mais aussi qualitative.

La richesse illimitée des expressions du tétratonisme prouve qu'un matériel sonore réduit peut être relevé à un degré nouveau par un autre mode d'organisation, par l'exploitation raffinée de ses profondeurs, par sa revalorisation dans un nouveau contexte. C'est pourquoi la facture simple du matériel sonore ne doit pas être liée exclusivement aux stades anciens, car le folklore, dans sa ténacité traditionnelle, actualise néanmoins en permanence son héritage et le revalorise, portant plus loin ce qui peut s'adapter à de nouveaux besoins d'expression. Ce n'est que lorsque cela n'est pas possible, que l'on laisse tomber en désuétude ce qui ne correspond plus aux nécessités.

C'est dans cette propriété du folklore que trouvent leurs conditions favorables la permanence et la continuité actuelle du prépentatonisme olténien et la variété des sens de son évolution quantitative et qualitative. Sa concrétisation dans un complexe défini et spécifique de modalités mélodiques, rythmiques et architectoniques constitue le critérium de différenciation des genres et des styles, sous l'aspect musical, alors que c'est la communauté du système sonore et de certains de ses moyens d'objectivation, qui constitue le principal critérium de leur unité.

*Les anciennes mélodies rituelles*, faisant appel aux formules élémentaires du système, se distinguent par une stéréotypie obsédante de ces formules, autant sous l'aspect mélodique que rythmique. Leurs formules se confondent, souvent, avec les échelles mêmes.

Mais, *le répertoire funèbre*, très richement représenté (ayant des implications du domaine lyrique nombreuses et naturelles) montre, en même temps que cette stéréotypie mélodique et rythmique, aussi la tendance d'en évader, par variation, ce qui mène à un grand nombre d'hypostases

spécifiques des formules trichordales et tétrachordales, auxquelles il est possible qu'il s'ajoute encore un récitatif élémentaire et parfois comme préfixe la quarte I [13], et comme suffixe la quarte I, II [14], ou la tierce (*sol-mi*). (Ex. 52)

Faisant appel à leurs combinaisons, la mélodie n'emploie d'habitude plus que deux formules de base. Indice d'un stade ancien du développement mélodique, cette caractéristique du genre rencontre d'autres du même niveau, tels que la facture architectonique rudimentaire et l'inexistence ou la constitution en germe d'un système de cadences (d'ailleurs improprement appelé ainsi, étant donné l'indifférence fonctionnelle des degrés, souvent relevée par le répertoire funèbre).

La *doïna*, rééditant quelques-unes des formules citées plus haut, accorde une préférence spéciale à certaines de leurs hypostases, mais surtout elle se crée une série de formules spécifiques. Elle fait appel avant tout au *trichorde II*, descendant, qu'elle dilate en insistant sur la seconde et en s'ajoutant le suffixe de la quarte II ou de la tierce. (Ex. 53)

Cette *formule complexe devient ainsi son principal élément distinctif et sa formule initiale la plus fréquente*. Utilisant à l'intérieur de la mélodie des directions et des positions variées du trichorde, qui mettent fréquemment en relief la quarte II, elle leur ajoute parfois comme préfixe la quarte I et comme suffixe le récitatif. Non moins fréquent, le *trichorde I* apparait sous les aspects les plus divers, faisant souvent usage de l'alternance des degrés de la tierce. (Ex. 54)

Engendré surtout par ce trichorde, le récitatif s'institue comme *le deuxième élément distinctif de la doïna, muni d'inépuisables fonctions artistiques, devenant le moyen expressif et dynamique de premier ordre dans la réalisation de celle-ci et arrivant à un développement pas encore rencontré dans la mélodie olténienne*. Les degrés affectés sont : en premier lieu le *ré*, ensuite le *mi*, le *sol* et le *do*.

Par de multiples variations des trichordes et des tétrachordes du système, la doïna aboutit à un enrichissement remarquable du fonds de formules, de différentes dimensions, et à une scrutation profonde et fine des virtualités expressives, en commençant par les plus élémentaires combinaisons de sons et en allant jusqu'aux plus diverses combinaisons de formules. La répétition insistante de certaines d'entre elles n'a plus l'effet d'une stéréotypie obsédante, comme dans les mélodies rituelles, mais celui d'une différenciation raffinée et d'un approfondissement expressif. Les notes finales des lignes mélodiques ne diffèrent pas encore beaucoup entre elles, parce que c'est sur l'évolution du sentiment que l'accent est mis et non pas sur ses conclusions. La combinaison des formules se fait, par rapport aux mélodies rituelles, dans la perspective d'une vision architectonique plus riche et plus différenciée, non cristallisée cependant dans le cadre fixe d'une conception strophique, mais adoptant un cadre architectonique fluctuant, capable de répondre par son caractère improvisatoire et asymétrique, à la spontanéité du contenu expressif, et à une similaire liberté et asymétrie rythmique.

*La chanson de danse*, croissant dans le terrain de la doïna, concentre les ressources mélodiques originaires, renonçant à une partie des formules de la doïna (et particulièrement aux formules non comprimables) et essaye de se créer des modalités nouvelles, en gardant toutefois bon nombres de ses formules. A l'abri du rythme, un grand nombre de chansons de danse dissimulent leur caractère épigonique. Nous ne rencontrerons évidemment, ni l'insistance sur la seconde supérieure, si spécifique à la doïna, ni l'ampleur et le rôle expressif fondamental du récitatif, considérablement réduit, mais encore suffisamment présent pour trahir son origine.

En échange, on rencontrera souvent : a) les variantes du trichorde I avec le préfixe de la quarte I ou avec pycnon grave, ou

bien avec récitatif dans des formules initiales et finales, b) le trichorde II pur, ou évolué avec pycnon aigu, c) le récitatif bref, sous divers aspects, d) les versions tétrachordales ou e) accordiques du tétratonique, ou bien f) des éditions plus évoluées de certaines formules classiques. (Ex. 55)

Mais ce qui commence à distinguer la chanson de danse de la doïna, c'est une conception plus différenciée du système sonore, exprimée par l'enrichissement du système de cadences et leur disposition dans un ordre périodique. (Ex. 56)

Ce pas en avant se conjugue nécessairement avec une nouvelle conception architectonique. Elle se reflète non seulement dans l'organisation strophique des mélodies, mais aussi dans la tendance des formules à se structurer par motifs (dépassant tant le niveau cellulaire, que la liberté d'extension du cours mélodique) et dans la préoccupation pour le contraste des motifs. Renonçant également à répéter les formules d'une manière insistante comme le faisait la doïna, la chanson de danse revient moins à ses formules et le fait surtout pour relever le contraste des motifs différents, ou des cadences différentes des motifs similaires, et non pas pour scruter les profondeurs latentes de chaque cellule ou motif.

Par dessus tout, l'élément primordial qui détache catégoriquement la chanson de danse de sa source mélodique : la doïna, parachevant son passage dans une autre catégorie de style, c'est le rythme, construit selon les lois plus fermes d'un autre système, bien que lié encore par assez de fils aux normes élastiques de l'autre.

*La chanson proprement dite*, moins tributaire à la mélodie de la doïna que la chanson de danse, mais du point de vue rythmique plus proche de celle-là que de celle-ci, révèle à son tour l'enrichissement du système de cadences et la construction concentrée, strophique, des formules prépentatoniques, à la lumière d'une conception orientée vers la symétrie et vers une structure variée des motifs. Dans sa *mélodie*, apparaissent fréquemment les versions avec pycnon moyen du trichorde I, présenté en toutes sortes d'hypostases et des variantes diverses du trichorde II, tous les deux dirigés instamment vers le système pentatonique *sol* (ex. 57), mais aussi les versions tétratoniques accordiques ou avec pycnon aigu ou grave. (Ex. 58)

L'aboutissement à un système de cadences dans la propre acception du terme, la concentration et le modelage plastique de la mélodie, étroitement liés à l'enrichissement implicite du fonds de formules, aussi bien que la nouvelle conception architectonique déterminent l'orientation de la chanson de danse et de la chanson proprement dite vers une grande variété typologique des mélodies, vers laquelle la doïna n'a pu jamais se diriger.

Enfin, les *mélodies instrumentales de danse* et notament celles qui maintiennent des liens étroits avec le grand fonds unitaire olténien, et qui se trouvent dans le répertoire des instruments archaïques, mais aussi dans celui du violon, utilisent elles aussi les modalités variées du trichorde I et des tétrachordes II et III, où nous retrouvons souvent des échos mélodiques des genres précédents. (Ex. 59) Leur structure est basée sur des motifs symétriques, qui se combinent entre eux en demi-phrases et en phrases, leur forme architectonique peut être strophique ou pas, la variété des cadences faisant en tout cas défaut. Présenter les formules prépentatoniques sous l'aspect du spécifique de ce genre serait chose prématurée.

Le tableau sommaire des formules relève suffisamment la diversité de l'évolution des systèmes prépentatoniques et les modalités spécifiques aux genres et aux sytles, ainsi que leurs interférences naturelles.

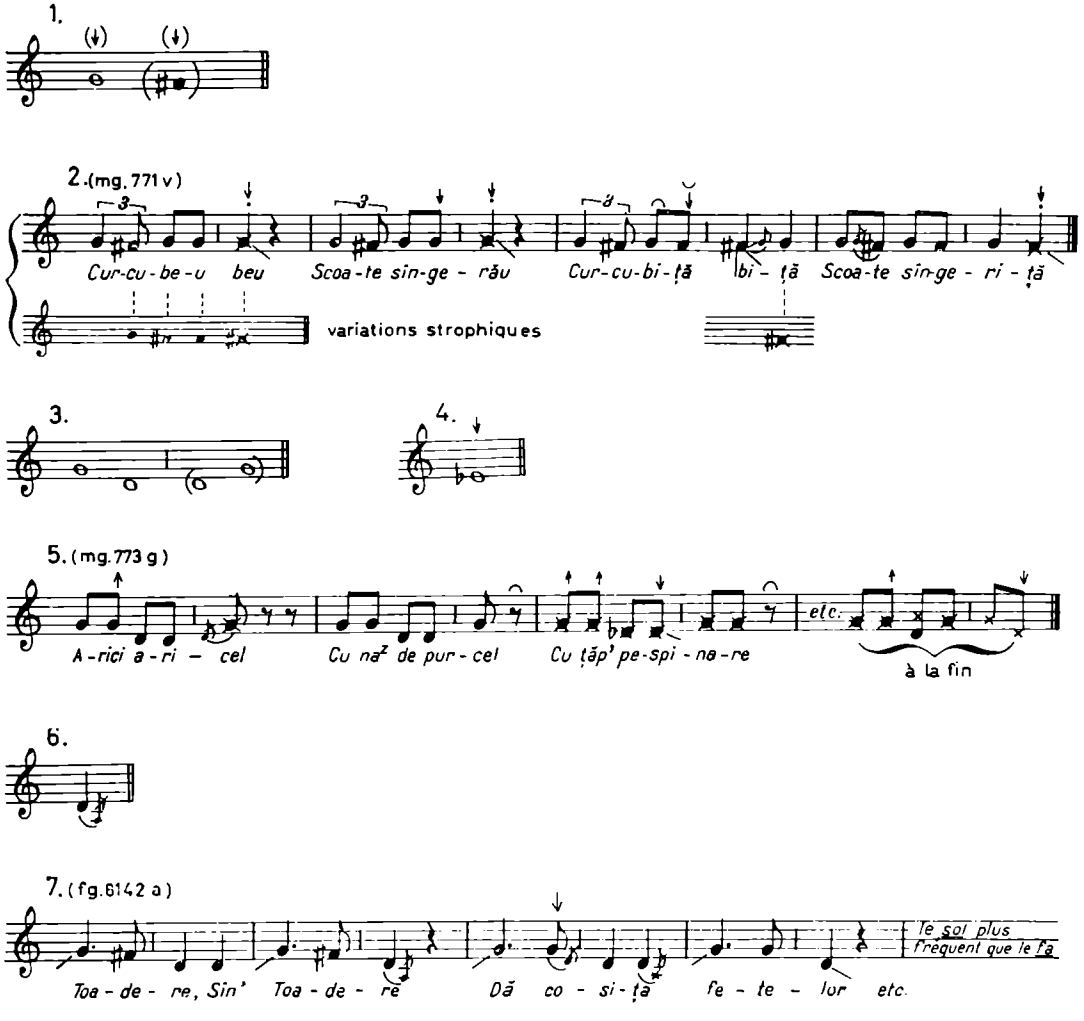
Parcourant des étapes de développement toujours nouvelles, le système sonore ne maintient pas moins en permanence des liens durables avec ses antécédents, ce qui

explique le phénomène réversible, souvent remarqué, de l'adaptation des formes anciennes à une conception évoluée, ou, inversement, de l'assimilation des formes avancées dans des milieux ayant une conception moins évoluée.

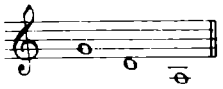
L'analyse des différents genres du *folklore musical olténien* sous le rapport du système sonore, relève la *prépentatonie comme source principale de son style mélodique, source qui porte, à travers les voies des multiples variations et développements de son cours, une conception et un contenu artistique sans cesse renouvelés.*

Les recherches nous montrent que c'est dans la prépentatonie *que résident, sous l'aspect mélodique, le spécifique régional du folklore musical olténien et son unité, pendant que dans ses modalités de concrétisation résident les différences de genre et de style.*

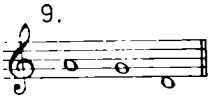
En même temps, les incursions dans ses profondeurs et ses ramifications, ainsi que dans les modalités musicales complexes dont la prépentatonie fait usage dans ses réalisations concrètes, expliquent amplement le fait merveilleux que, partant d'un matériel rudimentaire, on a pu arriver à une richesse expressive infinie, allant du lyrisme le plus intime jusqu'aux élans les plus mobilisateurs — et à la création d'un folklore ayant une vitalité et une puissance de circulation générales difficilement égalables.



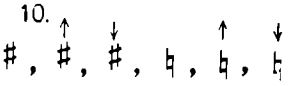
8.



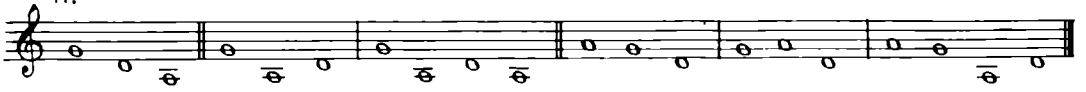
9.



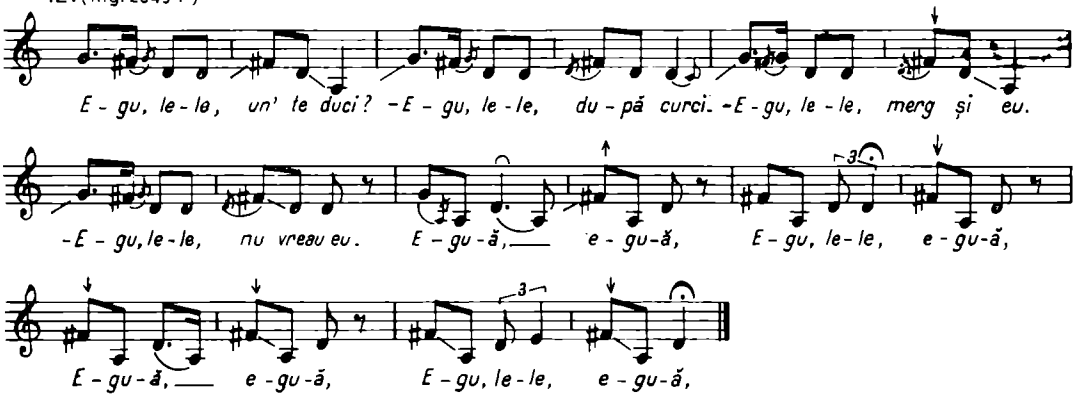
10.



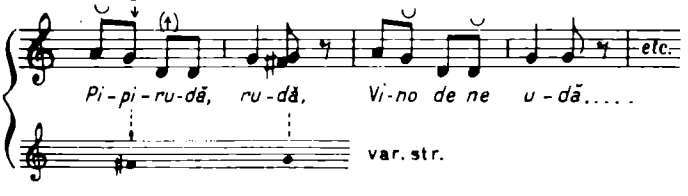
11.



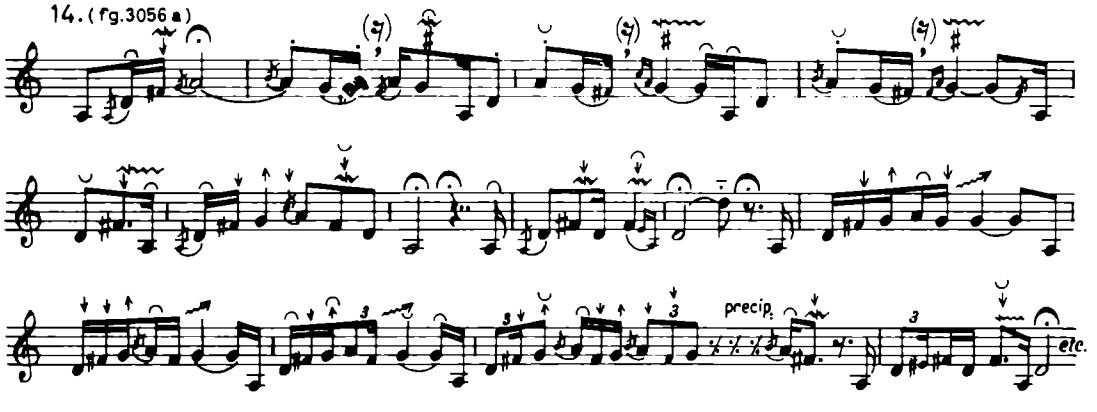
12. (mg. 2649 r)



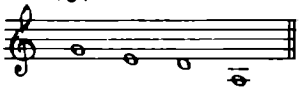

13. (fg. 6915 a)




14. (fg. 3056 a)




15.



16 (d.996 b)

Ma-ri-le-nă, ma-mă-le, Ma-mă-le, mă rog de ta-le Ma-mă-le, ca — să mă ier-ţi

Ma-mă-le că n-am pu-tu-ţi Ma-mă-le, ca să te sco-li, Ma-mă, di la pa-ti-mă

Ma-mă, di la jun-ghiuri gre-le, Ma-ri-le-nă, ma-mă-le etc.

17 18 19 20

21 (mg.771 k)

To-co, to-co-ne-le-le, Poi-mî-ne-s Paş-te-le-le

22 (fg.3080 a)

Ri-di-că, ri-di-că, Ri-di-că, ri-di-că

var. str.

23 (mg.1943 h)

Trei co-coşi ne-gri cîn-ta-ră Trei co-coşi ne-gri cîn-tar' Şi zo-ri-le

să văr-sa-ră Şi zo-ri-le să văr-sar'

24 (fg.11788 b)

25

26 (fg.7810)

n Frun-zu - li - ță vi - o - ria — mă Pă - să - ri - că, pă - să -

rit.

rea, mă, N-ai vă - zu' pe ma-ma mea? N-ai vă — zu' pe ma-ma mea? mă

rit.

etc.

27 (mg.1942 j)

n Zo-ri - lor, su - ro-ri — lo - rî Nu pri - pi-răz la zo - ri-tî n

ou bien:

Că Gheor - ghe nu s-a scu — la - tî m De-m-bră - ca' nu s-a-m bră-cat

28 (mg.1987 i)

1. n Frun-zu — li — ță de — o — re — zî

2. n Tu vezi — bi - ne și nu cre — zî

3. n Nu mă — doa - re de du — re — re

4. î Scoa-lă — te, min — dră din som — nî,

Frun-zu - li - ță de o - re - zî

Tu vezi bi - ne și nu cre - zî Și mă-n-trebi de ce of - tez n

Nu mă doa - re de du - re - re Mă doa - re de do - ruri gre - le

Scoa - lă - te, min - dră din som - nî

Vezi a – fu-ri-si-to ve-zî

De of – tat ce of-tai ta-re Fur-ca piep-tu-lui mă doa-re

Mă doa - re de do-ruri gre-le

Că tu vezi că eu nu dor-mî

29 a.(fg. 6912)

i Zo-ri – lor, su-ro-ri-lo-rî

var. str.

b (fg.3042 d)

longa

Bra-du — le, bra-du-le, Bra-du-le, bra-du-le

var. str.

30

31 (fg. 2983)

Mă ri e, Ma ri-e, Ti-e so-ră dra-gă

var. str

32 (mg.1941 c)

Foa - ie ver-de de-o le-lea of n Nu şti — e ni - ma cin-ta

var.str.

33 (fg.11781 c)

Pe-li-ne ver - de pe-li-ne la la lai — la Na — nă la na nai li(nă) ia

var.str.

34

35 (fg 11775 c)

etc

etc

36

37 (fg.6363)

Foa-ie ver — de de-un pi - pe - ri Sui min-dru - ţo-n deal la peri Să te-n - treb un - de-ai fost ie - ri
De-ai fi fost du - pă nu - ie - le

var. str,

Să te-n-treb un - de-ai fost ieri
Vei de pă - ca — te - le te - le U — Iu-bi - tu mi-a pus ca - pu

38 (d 1266 I b)

Bra-du — le, bra - du-le, Bra - du — le, bra - du Cin' ț-o po - rîn-

ci - tî Cin' ț-o po-rin - cit De mi-ai co - bo - ri - tî De mi - ai

co-bo-rit Din ăz' vîrf de mun - te Din ăz' vîrf de mun'

39

40 (mg.1937 K)

var.

41 (fg.11580 b)

Frun-zuli - ță iar-bă u — dă Că ță-ra — nii mun-ci-tori mă Au por-nit la cîmp din zori mă
Măi chia-bu - re crăpi de ciu — dă

42 (mg.1987 n)

Foa-ie ver-de trei spă-na - ce Fă-mă Doam-ne ce m-ai fa - ce Fă-mă Doam-ne ce m-ai fa - ce

var.

43

44 (mg.1983 n)

Șam zis ver — de mu-re-le — Mul'mă mir — de u-ne-le Cum își fac fre-zu-ri-le — Și-a-pu-că col-ni-ci -le

var.str

45 (mg. 231 e)

rit.

Frun - ză ver - de de-un fă — su — l Ce mi-e drag de-lu să-l sui mă

var.str.

Le - le Ce mi-e drag de-lu să-l sui hai Pan'la min-dra la cu-cui Pan'la min - dra la cu-cui etc.

46 (fg.11760 b)

Ră - ți - soa-re — lo-ri Ră-ți-soa-re - lor n Di — la fur-ca Cer - nii, În fur-ca Cer-nii

47 (mg.1987 b)

Foa-ie ver-de vi - o — rea — ă Și mi-e somn și — maș cul - ca — Și mi-e somn

var.str.

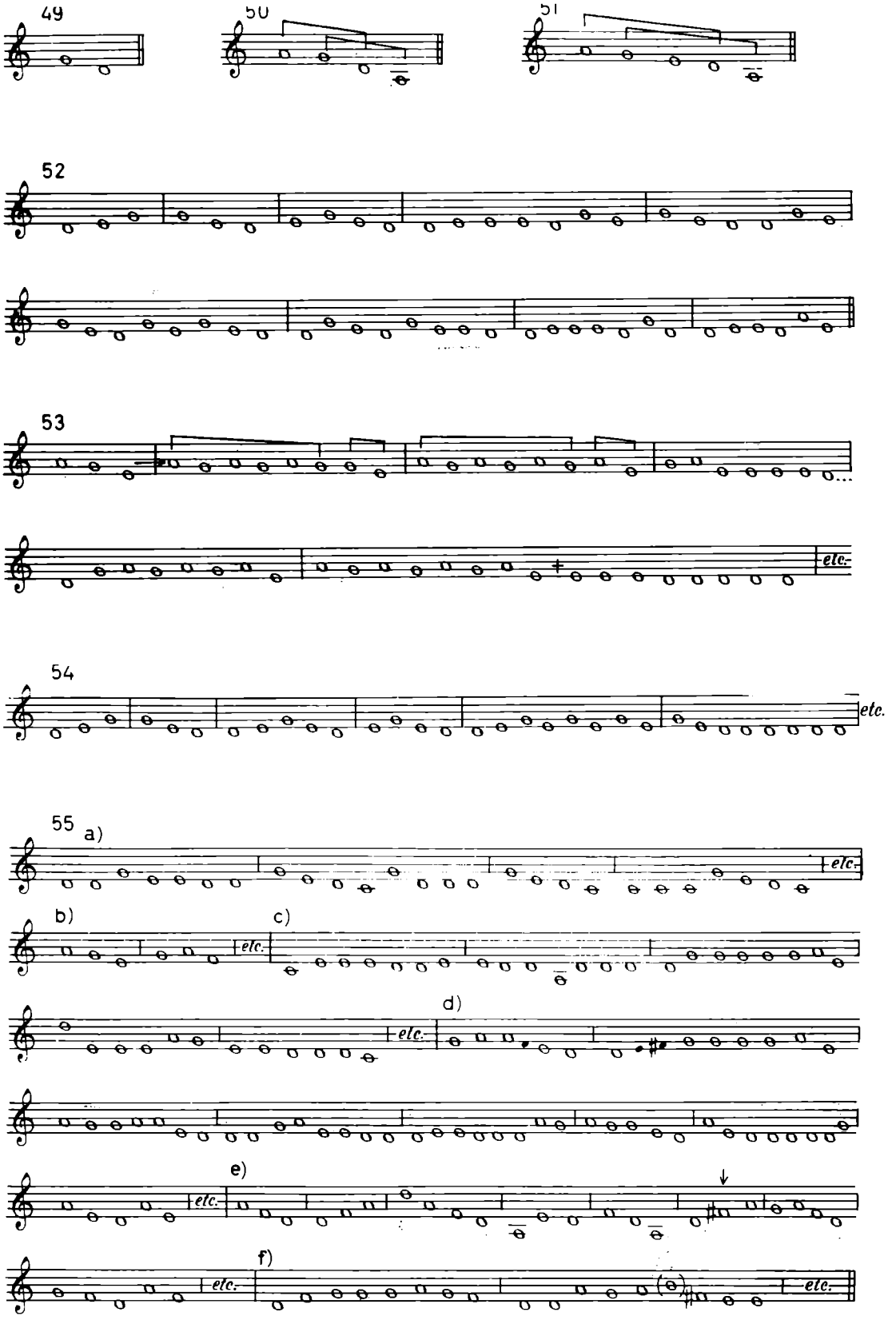
și — maș cul - ca —

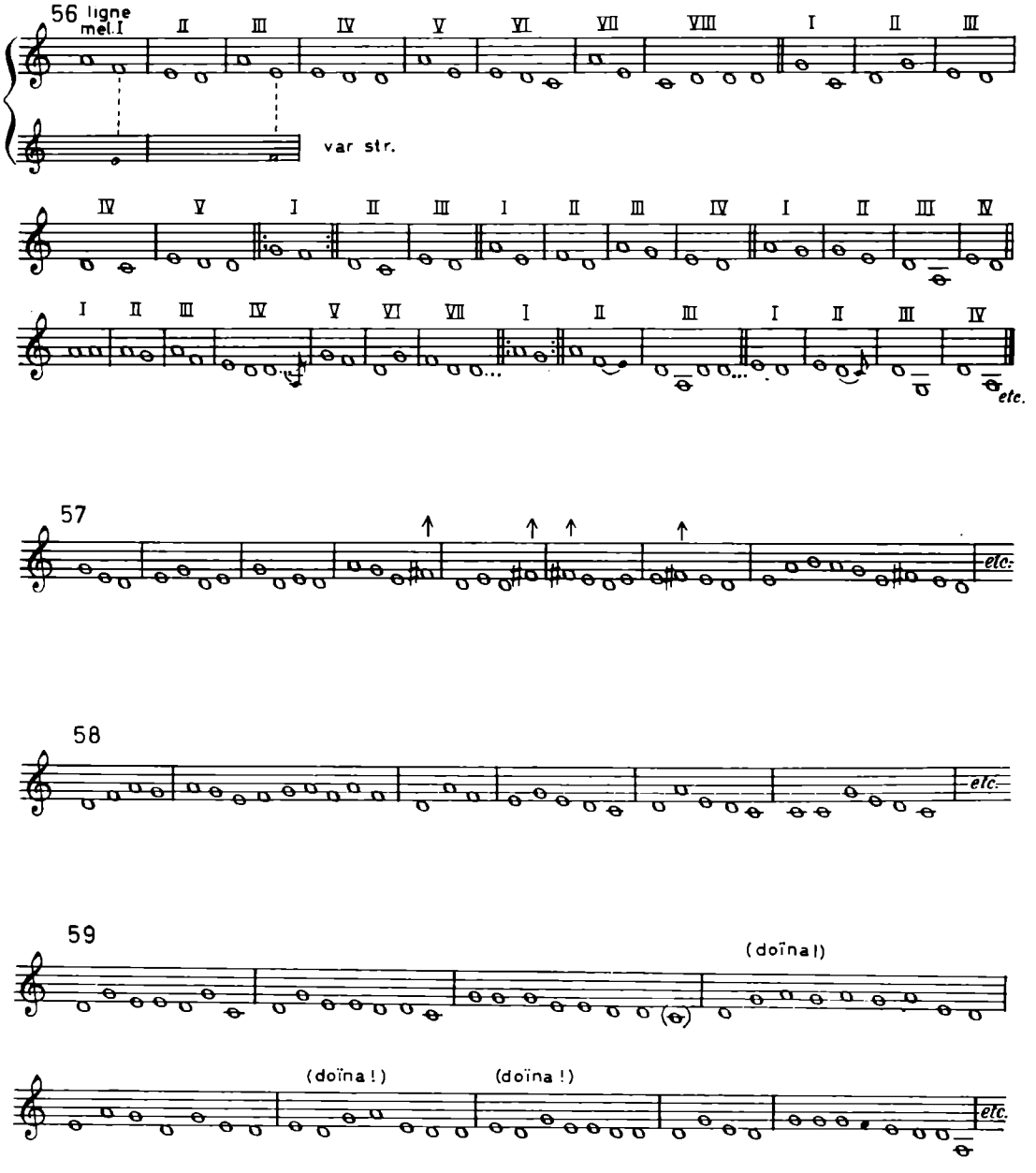
var. str.

48 (mg. 233 e)

n of of of Spu-ne min-dru - li - ți spu — ne spu — ne Cu-al cui dor tră - ești pe

lu-me Lea-na mea — Cu-al cui Lea-na mea —


49
50
51
52
53
etc.
54
etc.
55
a)
etc.
b)
etc.
c)
d)
etc.
e)
etc.
f)
etc.
etc.


56 ligne mel.I
II III IV V VI VII VIII I II III
var str.
IV V I II III I II III IV I II III IV
I II III IV V VI VII I II III I II III IV
etc.
57
etc.
58
etc.
59
(doïna!)
(doïna!)
(doïna!)
etc.

[1] Nous nous référons tout le temps au folklore de l'Olténie sous-carpatique. Ce qui suit a fait l'objet d'une communication, dans le cadre de la session scientifique de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore, en décembre 1963 et représente un extrait d'une étude plus ample qui se réfère à un matériel beaucoup plus riche.

[2] C. Brăiloiu, *Sur une mélodie russe*. Extrait de Musique russe, II (1953), Paris, P.U.F.

[3] G. Breazul, *Studii de folclor muzical* « Cercetări folclorice » I (1947), Bucarest. La publication contient l'introduction et le II^e^ chapitre de l'ouvrage *Le système prépentatonique et pentatonique de la musique populaire olténienne*.

[4] Une chanson rituelle pour la protection du chou contre les chenilles (page 375, ex. 153) et une chanson rituelle pour la pousse des cheveux (page 385, ex. 209).

[5] Recueillies dans l'ancien département de Mehedinţi.

[6] C. Brăiloiu, *op. cit.*, et Const. Brăiloiu, *Un problème de tonalité. (La métabole pentatonique)*. Extrait des *Mélanges d'Histoire et d'Esthétique Musicales...* Publié avec le concours du Centre National de la Recherche scientifique (l'année n'est pas indiquée), Paris.

[7] Il est nécessaire de faire une brève présentation des catégories et de la terminologie que nous utiliserons à chaque pas, pour que, dès le début, le lecteur se familiarise avec ces catégories. Tenant compte de la nécessité de noter les mélodies pentatoniques et prépentatoniques dans une échelle commune, qui facilite leur comparaison, Brăiloiu établit, de façon conventionnelle, pour des considérations pratiques, le *sol* (ex. 1 b) comme point de départ des systèmes et aboutit ainsi à une échelle théorique générale: (ex. 2 b) dans laquelle il place tous les systèmes et transpose toutes les mélodies. Adhérant à la théorie de la fondation des systèmes sur la succession de quintes et de quartes parfaites, C. Brăiloiu établit la suivante composition des systèmes: 5 sons résultés de la combinaison de quintes et des quartes (sons qu'il dispose ensuite en échelle) constituent le système *pentatonique*, respectivement: (ex. 3 b) disposés de la sorte: (ex. 4 b); 4 sons de cette série — le système *tétratonique*, respectivement: (ex. 5 b); 3 sons de la série — le système *tritonique*, respectivement: (ex. 6 b); 2 sons de la série — le système *bitonique*, respectivement: (ex. 7 b). Chaque système comporte certains aspects modaux, à savoir: le *système pentatonique:* (ex. 8 b); le système *tétratonique:* (ex. 9 b); le système *tritonique:* (ex. 10 b); le système *bitonique* — avec les mouvements possibles: (ex. 11 b).

Dans notre étude, les échelles suivront une direction descendante, ainsi que nous engage le contour, à prédominance descendante, des mélodies, tandis que les modes II tétratonique et tritonique seront notés une octave plus bas.

Comme élément primordial caractéristique au système pentatonique, c'est la succession de deux secondes (la tierce majeure) qui est indiquée: (ex. 12 b), série à laquelle le musicologue se réfère par le terme grec *pycnon*, pris dans Rieman.

Les sons auxiliaires, de remplissage, apparaissent sous la dénomination de « pyén ».

Attirant l'attention sur le fait que les systèmes ne sont pas caracterisés uniquement par le nombre des degrés composants, mais, surtout par une série de formules spécifiquement pentatoniques ou prépentatoniques (respectivement: pentatonismes, tétratonismes, tritonismes, etc.), Brăiloiu en fait un exposé, établissant des catégories de formules pentachordales (de 5 degrés), tétrachordales (de 4 degrés), trichordales (de 3 degrés). (Pour éviter la confusion, nous précisons que le terme «... chordique » se réfère au nombre des degrés d'une formule, tandis que «... tonique » se réfère au système auquel appartient la formule).

Parmi les formules établies, notre étude s'arrêtera souvent sur les suivantes: *les formules trichordales* dénommées par Brăiloiu *incipit trichordal I* (ex. 13 b) — et ses variantes, descendantes et renversées — *incipit trichordal II* (ex. 14 b) — et ses variantes, descendantes et renversées — et *incipit trichordal III* — le pycnon (ex. 15 b) dans ses diverses variantes — et les *formules tétrachordales* qui se confondent avec les échelles tétratoniques mêmes.

[8] Les documents sonores cités appartiennent à l'archive de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de Bucarest. mg. = enregistrement sur bande magnétique; fg. = enregistrement sur cylindre de phonographe; d. = enregistrement sur disque.

[9] Chanson rituelle pour la pousse des cheveux.

[10] La doïna est une espèce mélodique représentative de notre lyrique populaire, caractérisée par la construction improvisée sur la base de motifs traditionnels spécifiques.

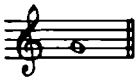
[11] Chanson exécutée par les enfants avant la fête de Pâques.

[12] Cf. Brăiloiu, *op. cit.* (note 2), page 352.

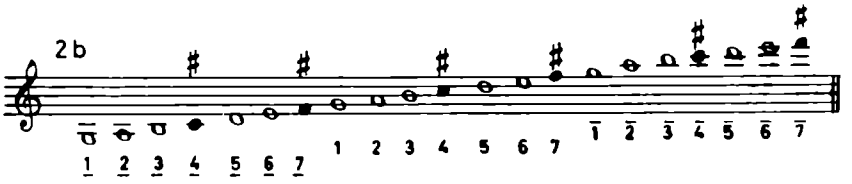
[13] La quarte du trichorde I, *re-sol* (apparait de façon ascendante).

[14] La quarte du trichorde II, *la-mi* (apparait de façon descendante).

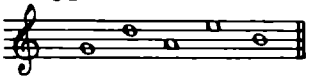
1b



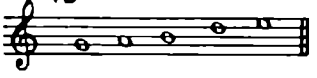
2b



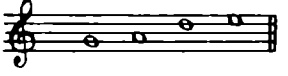

3b



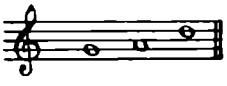
4b



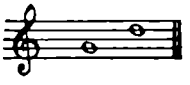
5b



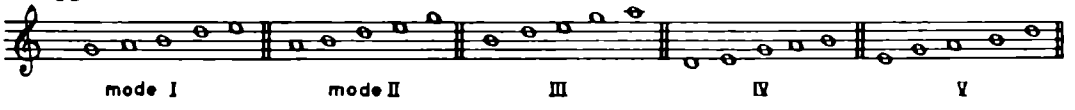
6b



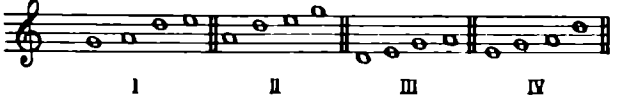
7b



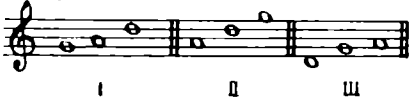
8b



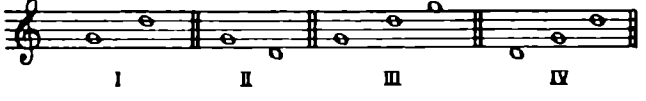

9b



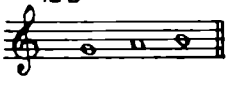

10b



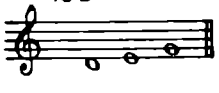

11b



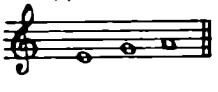

12b



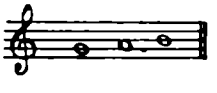
13b



14b



15b



# NOUVELLES DONNÉES SUR LES ANNÉES D'ÉTUDES DE GEORGES ENESCO À PARIS

*Elena Zottoviceanu*

Les journaux, les revues, les brochures et même les quelques livres qui traitent de la biographie de Georges Enesco se sont attardés à loisir sur ses années de jeunesse. La vie, voire même les simples histoires anecdotiques d'enfants prodigues ou d'adolescents romantiques, ont toujours retenu l'attention du grand public, et pour contenter son insatiable curiosité pour le « sensationnel », cet aspect, encore que ne s'y prêtant guère dans le cas d'Enesco, a néanmoins été largement exploité. Pour la plupart fantaisistes, romanesques et surtout contradictoires, toutes ces chroniques, à peu d'exceptions près, ne réussissent qu'à dérouter les chercheurs en quête de la vérité. Une mise au point très à propos pour l'étude de cette période de la vie de Georges Enesco, si abondamment commentée, mais visiblement mal connue, se dégage de l'étude du matériel inédit de la Collection du Musée « Georges Enesco » ainsi que de certains documents reçus récemment de l'étranger.

La présentation de l'activité du jeune Enesco, élève du Conservatoire national de Musique et de Déclamation de Paris en 1895–1899, se trouve ainsi étayée d'éléments nouveaux et de première main. Il s'agit, en l'occurrence, d'extraits des états nominatifs des élèves du Conservatoire, de témoignages d'anciens camarades d'études, de comptes rendus et de la correspondance d'Enesco de cette époque et tout particulièrement d'un grand nombre de manuscrits musicaux glanés dans ses cahiers d'exercices, dans ses travaux d'école ou même dans de simples ébauches personnelles. Pour tous ceux qui viendront se pencher sur la vie du jeune élève, les voici donc face à un matériel documentaire des plus sérieux.

Est-il utile d'insister sur l'importance de cette période pour la formation du compositeur? Il suffit d'un bref regard sur ces travaux d'étudiant pour se rendre compte des pas gigantesques qui séparent les naïves compositions d'inspiration classique écrites en 1894, à 13 ans, de la *II*e *Sonate pour violon et piano* composée en 1899.

A Vienne, où il avait fini son conservatoire, ses études avaient porté principalement sur le violon et, subsidiairement, il avait appris à résoudre avec aisance des travaux d'harmonie et même à composer dans le style des auteurs du début du XIXe siècle. Mais le plus important, le fait capital, c'est qu'il avait découvert la Musique.

Ces années de communion avec les chefs-d'œuvre de la musique allemande ont marqué profondément sa formation spirituelle. Elles attisèrent sa sensibilité romantique native et l'entraînèrent vers la pensée sérieuse et profonde, vers le recueillement sincère qui se reflétera dans toute son œuvre. En lui révélant le sens de la vraie musique, Brahms et Wagner le décidèrent à outrepasser son état de violoniste.

Enesco arrive donc à Paris fermement décidé à devenir compositeur. Dès le début la chance lui sourit. Il fait la rencontre de trois maîtres excellents: Jules Massenet, Gabriel Fauré et André Gédalge et chacun à sa manière contribuera à la cristallisation de la personnalité du jeune élève.

Jules Massenet, bien que n'étant pas lui-même un créateur puissant, savait cepen-

dant guider ses élèves avec beaucoup de perspicacité et de finesse. Il leur imposait une solide culture professionnelle en leur laissant entrevoir la possibilité de se dépasser un jour. Enesco lui garda toujours une vive sympathie: « Massenet — disait-il — était l'homme le plus ouvert, le plus volubile, le plus enthousiaste que j'aie jamais connu: très exactement l'homme de son théâtre. Avec cela très intelligent, grand musicien et artiste, et grand professeur, donnant bien mieux que des ficelles, l'amour de la musique à ceux qui ne l'avaient pas toujours » [1]. Massenet avait aussitôt découvert les dons personnels de l'adolescent. Questionné, à la fin du premier semestre, sans doute, par Enesco père, sur l'opinion qu'il avait des qualités de son élève et sur l'opportunité implicite de lui faire continuer ses études, Massenet répondit au-delà de la simple affirmation avec une intuition exacte de l'avenir: « Votre fils est une nature exceptionnelle. C'est bien l'organisation musicale la plus intéressante qui soit. Avez-vous vu ses travaux de composition, sa symphonie? Il a déjà commencé des scènes pour le théâtre et cela se présentait remarquablement. Ses études de contrepoint étaient excellentes. Votre fils vous fera grand honneur, ainsi qu'à notre art et à son pays. Vous avez raison de lui faire continuer ses classes: violon et composition. Voilà mon opinion. Vous me l'avez demandée et je suis heureux de vous la donner sincèrement et de tout cœur » [2].

L'influence de Gabriel Fauré sur la pensée musicale du jeune compositeur s'exerça d'une façon plus directe et plus profonde. Fauré n'était pas à vrai dire un professeur dans l'acception rigoureuse du terme, on aurait dit plutôt un bon conseiller, aussi au point de vue technique ses leçons avaient quelque chose de flou; il professait en outre, que les notions consignées par écrit devaient être puisées à même les livres et partant, il n'avait cure de les exposer lui-même. Aussi les quelques observations qu'il faisait en classe ne visaient-elles qu'à la concordance de l'expression et de l'idée à la modalité élégante et sincère de l'exprimer. A côté de Massenet, si dynamique, Fauré semblait faire son cours en silence. Enesco l'a très bien dit dans ses *Souvenirs*: « Il était aussi taciturne et rêveur que Massenet était expansif. . . Sur le plan strictement technique, je m'en tirerais en disant qu'il nous apprenait beaucoup de choses. Au fond il n'était pas ce qu'on appelle un professeur, mais il émanait de lui comme une aura. Il était un inspirateur et nous l'adorions » [3]. L'admiration de l'élève pour l'auteur de la VII^e^ Nocturne, de la musique de scène pour Pelléas et Mélisande, du Thème et Variations et de Prométhée — pour ne citer que les œuvres écrites durant ces quelques années — était explicable; d'ailleurs ils se rapprochaient par leurs affinités spirituelles, rêverie, silence, puissance d'introspection.

Fauré apprécia aussitôt les qualités que laissaient deviner les travaux corrects, encore que naïfs, du cadet de la classe (les autres élèves avaient dépassé 20 ans); au premier examen avec beaucoup d'intuition pour ce qui n'est que passager par rapport à ce que représente l'avenir dans l'accomplissement d'un artiste il notait dans le catalogue un pronostic des plus favorables: « Très doué, très laborieux. Très enfermé dans les formes classiques, promet un véritable artiste quand sa personnalité s'éveillera »[4]. Six mois plus tard, en juin, ses remarques étaient d'autant plus laconiques, mais tout aussi précises: « Excellent élève — souligné deux fois — laborieux, réfléchi, très remarquablement doué » [5]. Par la suite la caractérisation « très bien doué et laborieux » reviendra chaque semestre.

Si rien ne subsiste dans l'œuvre d'Enesco de l'influence de Massenet, bien qu'il lui ait frayé la voie vers la création, par contre on y trouve souvent quelque chose de la lumière méditerranéenne de la musique de Fauré; l'expression discrète, la souplesse mélodique, l'élégance et la pureté

Fig. 1. Georges Enesco au temps de ses études.

de la forme dans certaines œuvres, telles la IIe Sonate pour violon et piano, la Ire Suite pour orchestre, les Sonates et la Suite pour piano op. 10 nous suggèrent le climat musical du maître.

Dans l'œuvre de son maître, Enesco découvre les ressources innovatrices du modalisme, qui l'aidera plus tard à mettre en valeur le chant populaire roumain et à définir les traits essentiels de son propre langage mélodique.

Mais celui qui marquera d'une empreinte indélébile sa conception créatrice, sera son professeur de contrepoint et de fugue, André Gédalge. A un certain moment Enesco écrira dans ses Mémoires : « J'étais, je suis encore, et je resterai jusqu'à ma mort l'élève de Gédalge : il m'a donné une doctrine à laquelle il s'est trouvé que ma nature s'accomodait »[6].

En quoi consistait cette doctrine inculquée par l'assistant de la classe de composition à ses élèves? Elle est résumée tout entière dans la phrase qu'il répétait souvent : « Faites-moi donc 8 mesures qu'on puisse jouer sans accompagnement » [7]. Il demandait à ses élèves d'acquérir, avant tout, une pratique sûre : « Le contrepoint — disait-il — ce n'est pas une étude, c'est une pratique. Il faut faire ça tout le temps, comme on respire. Quand on s'est assoupli, quand toutes les difficultés d'écriture vous coulent dans les doigts, alors on peut tout se permettre »[8]. Ses thèmes et ses exemples il les prenait dans les Fugues et les Chorals de Bach qu'il nommait « la nourriture spirituelle du musicien » car il tenait par-dessus tout à convaincre ses élèves que la technique n'a de valeur qu'au service de l'expression. Très généreux, encore que doué d'un esprit critique très aiguisé, il était un juge sévère, équitable pourtant pour toutes les tentatives même les plus audacieuses. Mélodicité, clarté, construction équilibrée et surtout richesse rythmique, dynamisme, voilà en quoi consistait selon les dires d'Enesco « l'enseignement merveilleux » de son cher maître.

Presque tous les compositeurs qui firent leur apprentissage au seuil du XXe siècle ont compté parmi ses élèves, mais entre tous, Enesco jouissait d'une affection spéciale comme l'atteste une note parue dans la presse française en 1936 : « J'ai cherché — écrivait-il — à respecter chez tous leurs tendances artistiques, en leur montrant toutefois, continuellement, qu'à mesure que l'on désire s'affranchir des règles il faut d'autant mieux les connaître, maîtriser leur substance et les penser. Voilà donc pourquoi tous ceux qui firent leur maîtrise avec moi, ont pu créer des œuvres auxquelles, à défaut d'idées originales et réellement personnelles, ils furent à même d'apporter un trait d'expression plus ou moins singulier. Le seul parmi tous qui, d'après moi, a une véritable personnalité et qui ne laisse pas l'impression de déformer les idées courantes pour les faire paraître plus neuves, c'est Enesco. Au fond, et cela est d'ailleurs toute ma pensée, il il est le seul qui ait réellement du souffle »[9].

Gédalge s'attacha à son jeune élève, il l'aida à s'orienter dans la diversité complexe de la musique contemporaine, à se raffiner, à maîtriser son imagination et à mêler la lucidité au rêve.

Dans l'étude du contrepoint, Enesco découvre un monde nouveau, d'où il distillera l'essence de sa maturité musicale. En même temps il se soumettra à une discipline salutaire afin de contenir son élan dans les limites des principes austères du système, discipline d'autant plus opportune pour la fantaisie et la sensibilité excessive de son enfance. C'est son premier contact avec l'immensité de l'œuvre de Bach dont André Gédalge lui dévoilera la profondeur, la simplicité et la concentration, en d'autres termes, tout le secret de la grandeur de l'art, fût-il de création ou bien d'interprétation.

De ses cahiers de contrepoint se dégage la précision avec laquelle Enesco avait réussi, dès le début, à résoudre — sous l'aspect le plus authentique de cette discipline — les thèmes les plus compliqués.

Fig. 2. — Gabriel Fauré.

Ecrits directement à l'encre sur quatre portées et en quatre clefs différentes, ces exercices, loin d'être faciles, font foi de sa maîtrise et surtout de la prépondérance du critère musical par rapport à la technique.

Néanmoins c'est précisément cette conception artistique achevée, qui déplut à quelques pédagogues rétrogrades d'alors, et la preuve en est qu'en fin d'année scolaire 1896—1897 il n'obtiendra qu'un II^e accessit au concours de fugue. On raconte même, que s'étant enquis du mauvais accueil fait à son ouvrage, il lui aurait été répondu qu'il s'était par trop écarté de la règle du genre et à sa réplique que « pareilles licences se trouvent fort bien chez Bach lui-même» il reçut la surprenante réponse : « Oui mais nous ne devons pas apprendre la fugue d'après Bach », réponse complétée par le directeur Théodore Dubois d'une manière on ne peut plus péremptoire : « D'ailleurs ce n'est pas le style de la Maison », c'est-à-dire du Conservatoire.

Gédalge, simple suppléant à cette date, ne faisait évidemment pas partie de la commission d'examen et les catalogues d'alors ne contiennent aucune mention de sa part. Mais on peut tenir pour certain qu'il était loin de partager le point de vue du jury. D'ailleurs peu après, se rendant compte à quel point l'adolescent avait dû être peiné par ce quasi-échec, il lui dédia comme preuve ostensible de son appréciation, une de ses compositions, la *Sonate pour violon op. 12*. La partition imprimée la même année, porte la dédicace « A Georges Enesco ». C'était un geste inusité et contraire à toutes les règles

rigides de l'Ecole qu'un professeur marquât de telle manière sa préférence pour un élève, un jeune homme de 16 ans et qui n'était même pas « Premier Prix », seule consécration valable pour ce petit monde du Conservatoire.

Sa qualité d'étranger lui interdisant le Grand Prix de Rome, deux ans plus tard Enesco se présenta de nouveau au concours de fugue. Il n'eut guère plus de chance que la première fois. Le succès de son début public avec le *Poème Roumain* joué quelques mois auparavant aux Concerts Colonne semblait avoir déplu, car on jugeait en effet que la place d'un élève est sur les bancs de l'école et non devant un public qui l'acclame, le succès pouvant l'enivrer et lui faire par la suite mal recevoir les observations de ses maîtres. On trouvait aussi que l'œuvre s'écartait outrageusement du « style de la Maison ». Ce nouveau verdict devait servir de leçon à Enesco et c'est ainsi que son nom ne fut pas porté sur le tableau d'honneur.

L'échec fut cuisant, à en juger d'après le ton aigre et faussement détaché avec lequel il narre l'événement dans une de ses lettres : « Bien entendu moi je n'ai rien » — écrivait-il, semblant s'être attendu à pareil résultat, et de continuer avec une mauvaise humeur sans équivoque — « donc, comme c'est le second concours où je sors nul, je suis congédié du Conservatoire comme élève de Fugue ; je suis du reste enchanté de ne pas être tombé sur un premier accessit ou même un second prix, ce qui aurait été ridicule. Ou tout, ou rien ! » [10] déclarait-il avec l'intransigeance de son âge.

✧

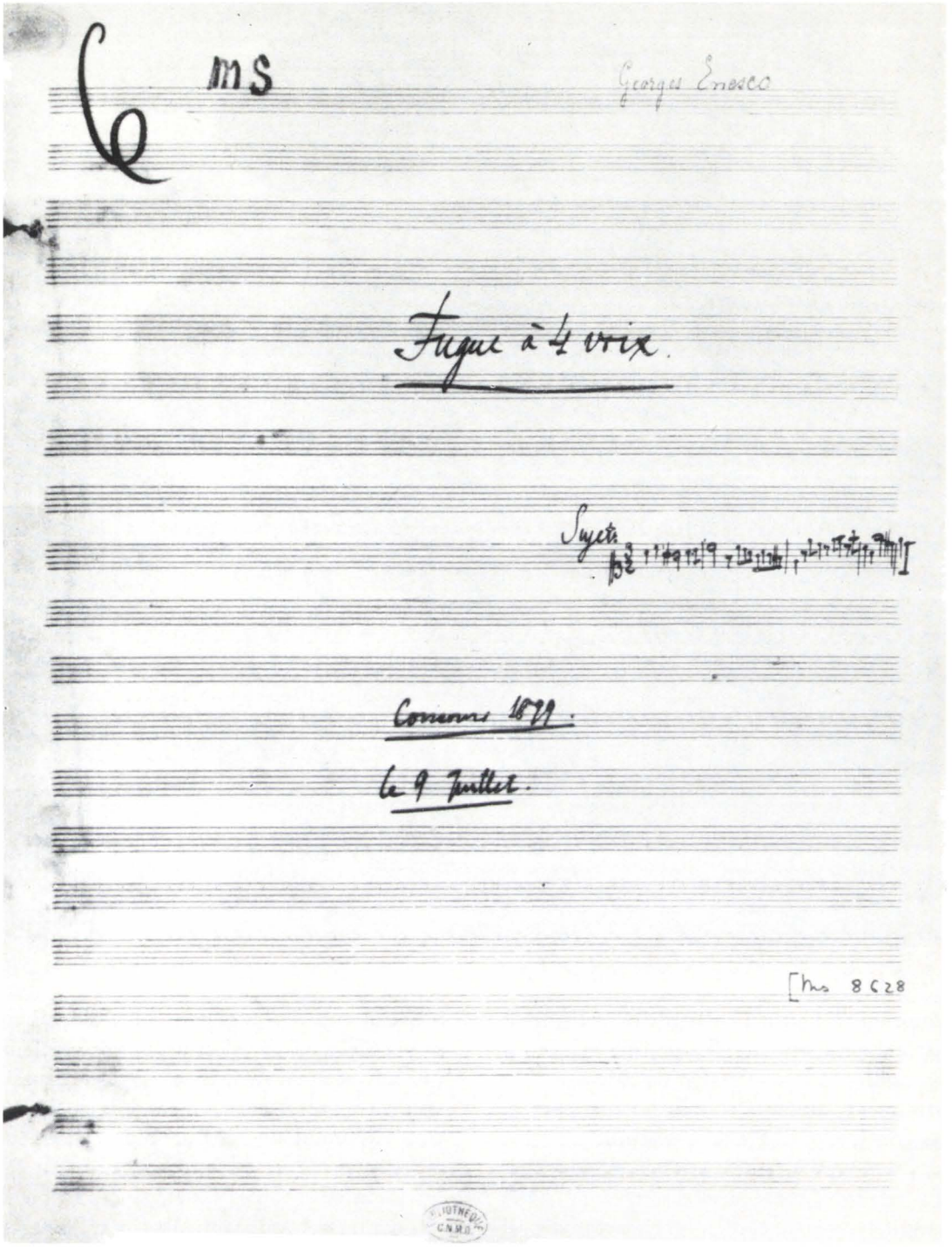
En fait, quand le départ pour Paris du jeune Georges fut décidé il avait surtout été question pour lui d'acquérir la maîtrise du violon, aussi fut-il inscrit dans la classe de Pierre Marsick, un maître réputé du temps.

Ses études de violon sont parfaitement illustrées par les notations semestrielles du catalogue qui, pour user d'une expression musicale, allaient *crescendo*. D'ailleurs la première mention dans le catalogue, bien que brève, est très claire : « élève exceptionnel ».

Dans la seconde année, se présentant à son premier concours (pour la première année les étrangers n'étaient pas admis à concourir), il en fut empêché par un accident déplorable qui mécontenta à ce point son professeur, que celui-ci écrivait le 16 juin 1897 : « Un des plus brillants élèves. Il est obligé de perdre l'examen à cause d'un accident à la main gauche. L'enfant est désespéré et le professeur désolé » [11]. C'est à peine en 1898 qu'il put participer au concours. Les éloges du professeur suggéraient au jury une appréciation des plus avantageuses : « Cet élève possède au plus haut degré toutes les qualités qui font les grands virtuoses : sonorité, justesse, mécanisme, grand style ». La pièce obligatoire pour le concours était le 19e Concerto de Viotti. Pour quelqu'un qui avait joué à 10 ans en public le Concerto de Mendelssohn, Viotti ne présentait évidemment que peu d'intérêt et Enesco se demandait : « L'ai-je bien joué ? Je ne sais plus, mais j'en doute : comment s'enthousiasmer sur un texte aussi ennuyeux ? » [12]. De toute façon, le second prix fut sa seule récompense. Peut-être bien voulut-on lui marquer ainsi la réprobation de l'école pour s'être engagé dans la double voie de l'interprétation et de la création, conduite considérée comme manquant de sérieux. Ses qualités exceptionnelles ne lui sont pas contestées, mais il est rappelé à un peu plus de modestie. Ceci se dégage nettement du compte rendu de l'examen signé par Arthur Pougin, le porte-parole des milieux les plus conservateurs et ennemi déclaré de toute nouveauté, qui écrivait : « Monsieur Enesco est un jeune Roumain âgé de 17 ans, dont on nous rebat les oreilles depuis une année et qui semblait devoir être à la fois un Beethoven et un Paganini . . . or ce que j'ai entendu jusqu'ici du néo-Beethoven n'a absolument rien d'extraordinaire, et quant au néo-

Fig. 3. — André Gédalge.

Paganini il faut en rabattre un peu et le second prix dont on l'a gratifié était tout ce qu'il pouvait attendre de mieux ». Un sentiment d'équité l'oblige cependant à reconnaître qu'il a « un bras droit superbe, un son ample, une certaine grandeur et au moins l'apparence du style ». Mais ensuite, craignant d'en avoir trop dit, il en rabat, ajoutant : « cela est bien, très estimable, mais cela n'a rien de supérieur et M. Enesco a beaucoup à travailler encore pour atteindre au but qu'il doit se proposer » [13]. Enesco s'irrite moins de cet insuccès que du fait de devoir poursuivre ses études de violon avec toutes ses implications. La présence du violon dans sa vie l'énerve, car c'est un temps précieux qui lui est ainsi ravi, un temps qu'il aurait voulu consacrer entièrement à la composition. Il prend de plus en plus clairement conscience de sa vocation de créateur, et le violon avec toutes ses exigences l'éloigne de cet appel puissant. Exaspéré, Enesco pense pour un moment à renoncer à ces leçons mais, déconseillé par Saint-Saëns, il se résigna. A l'examen du mois de janvier suivant il joua le Concerto d'Ernst — œuvre médiocre en soi, mais véritable pierre de touche pour la technique et cette fois Marsick, à court de mots


ms
Georges Enescu
Fugue à 4 voix.
Sujet
Commencée 1899.
Le 9 Juillet.
[ms 8628

a

Fig. 4 *a* et *b*. — La composition présentée à l'examen de contrepoint et de fugue de 1899. Manuscrit inédit (Paris, Bibliothèque Nationale).

b

pour exprimer son éloge note dans le catalogue : « est-il nécessaire d'affirmer que cet élève est supérieurement doué? » [14] En juin à la veille du concours, débordant d'enthousiasme et à grand renfort de points d'exclamation, il consigne au même endroit : « Elève de plus en plus brillant! Progressant toujours! Suffisamment connu de toute la direction du Conservatoire pour qu'il soit inutile de faire son éloge » [15].

Enfin le prix tant espéré vient combler les vœux de l'élève. Le critique Pougin, si mécontent au début, ne tarit plus d'éloges. Après avoir souligné la haute valeur du concours, il s'attarde spécialement sur le « Premier Prix », « dont les progrès depuis l'an dernier sont absolument remarquables. C'est un artiste de race, au mécanisme prodigieux, au phrasé superbe, à l'archet solide, à la justesse éclatante ; son exécution est grandiose » [16]. Cette consécration officielle lui ouvre toutes les portes. Un Premier Prix avait désormais devant lui un chemin sans obstacles. Mais Enesco ne se sentait nullement tenté par la carrière de virtuose, la voie qui l'attirait avant tout était celle de la création.

A Vienne il avait déjà débuté dans cette voie, et l'atmosphère propice de la vie musicale parisienne et l'ambiance de la classe de Fauré eurent un effet prodigieux sur le talent du jeune Enesco dont maintenant les compositions dépassent de beaucoup les essais puérils de ses débuts. Sa passion, son aisance et sa fantaisie musicale stupéfiaient tous ceux qui l'approchaient. « Le génie de la composition était en lui. Il était capable, en vue d'une épreuve à subir, d'édifier une symphonie, ou une sonate dans le temps où tel autre, considéré comme doué, écrivait avec peine une mélodie » [17]. Très jeune, il ignore encore le doute et les angoisses, il est comblé de bonheur par l'acte même de la création, par l'accomplissement de son rêve intérieur. Il écrit beaucoup, sans effort, avec conviction et enthousiasme.

En guise de conclusion nous donnerons à présent un bref aperçu de son œuvre d'écolier, qui mettra en lumière le chemin parcouru depuis l'enfance jusqu'à la maturité créatrice et reflétera en même temps ses hésitations et ses aspirations à la connaissance et à la perfection. On peut ajouter à la liste définitive de ses œuvres connues — imprimées ou exécutées en public — telles que le Poème roumain, la I^re^ Sonate pour violon et piano, la Suite pour piano en style ancien op. 3, les Mélodies sur des vers de Sully-Prudhomme et de Jules Lemaître, les Variations pour 2 pianos, la Sonate pour violoncelle et piano op. 26 n° 1 et la Pastorale-fantaisie — maints autres ouvrages d'école, parmi lesquels on peut citer : Trois Cantates — La vision de Saül, Ahasverus et l'Aurore, cette dernière sur les vers de Leconte de Lisle —, quatre Symphonies, une Sonate pour violon et piano, deux Ouvertures, un Concerto pour violon et orchestre en deux parties, deux Suites roumaines pour orchestre, la première partie d'un Concerto pour piano et orchestre, des Mélodies — dont trois : Souhait, Dédicace et La Quarantaine sur des vers de lui —, un Quintette, un Trio, des morceaux pour violoncelle, pour violon, etc.

Dans le processus de son intégration à l'expérience musicale universelle, qu'il subit comme adolescent, il n'avait pas encore réussi à se dégager de certaines formes conventionnelles ni à s'affranchir de certaines influences inhérentes à la période de formation de tout artiste. Souvent, dans la pénombre de ses modestes travaux scolaires on voyait se profiler les ombres protectrices de Beethoven, de Schumann, de Wagner, de Fauré et surtout de Brahms qu'il nommait « le dieu de son adoration de jeunesse ». L'influence de ses devanciers ne se limitait pas simplement à l'adoption de quelques schémas quant à la forme, il s'agissait surtout de la pénétration de cette influence dans l'esprit même de ses œuvres. Ainsi l'Ouverture tragique rappelle les ouvertures héroïques de Beethoven – Coriolan, Egmont — tant par les procédés techniques

que par l'équilibre, le souffle ample, le sentiment. Les symphonies sont visiblement inspirées par la musique de Brahms mais encore une fois, répétons-le, il n'est pas question d'une simple imitation de style par un épigone, il y a certainement plus que cela, ne serait-ce que l'assimilation d'un univers de sons. Si la Cantate « L'aurore » relève sans conteste de la lyrique vocale française, toutefois par son mélodisme fin et expressif, par son ambiance raffinée, elle se situe bien au-delà d'un calque banal, et acquiert une valeur en soi.

En évoquant tous ces souvenirs, n'oublions pas pourtant qu'Enesco avait à peine 17 ans lors de ses premières ébauches et que si sa marque personnelle se révèle assez pâle, par contre sa technique et son sens architectural de la musique sont de toute évidence surprenants.

Parmi les travaux de cette époque il nous faut réserver, en raison de leur source d'inspiration, une place toute particulière aux deux Suites roumaines et au Poème roumain. C'est pour la première fois qu'apparaissent dans l'œuvre d'Enesco les accents du chant populaire roumain, marquant le début de son orientation future vers le filon folklorique national. La simple transcription naïve de 2 ou 3 chants, organisée sur le principe de l'alternance des mouvements, a servi comme point de départ au compositeur, pour aboutir dans ses chefs-d'œuvre à l'utilisation des motifs populaires dans les formes supérieures de la pensée musicale.

Un examen plus approfondi des manuscrits nous révèle certains traits fort suggestifs pour l'analyse de la continuité de création de plus en plus complexe de l'artiste, depuis sa méthode de travail, jusqu'aux éléments de langage caractéristiques que l'on retrouve dans toute son œuvre. Ses cahiers d'esquisses et ses thèmes témoignent d'une méthode de travail significative pour le mécanisme de sa pensée musicale. Partant de la mélodie il trace le plan thématique de l'œuvre et ce n'est qu'après qu'il vient compléter l'image musicale au moyen de l'harmonie, de la polyphonie, etc. Il nous faut également mentionner la notation minutieuse des nuances dynamiques, même dès le début, ce qui prouve à quel point se dessinait dans son imagination le déroulement du discours musical et l'importance qu'il accordait à ces nuances. Cette préoccupation pour la différenciation et pour la couleur des sons se développera et se raffinera au point que plus tard nous rencontrerons dans des œuvres de pleine maturité, des détails de nuance allant jusqu'aux valeurs les plus difficilement perceptibles. La primauté de la mélodie ressort également de deux autres côtés: d'une part l'emploi de la monodie sans accompagnement, en tant que préfiguration de cette apothéose de la mélodie qu'est le célèbre *Prélude à l'unisson*, d'autre part la tendance à la polyphonie, marquée par l'introduction de certains passages de contrepoint, encore que ce ne soit pour le moment que jusqu'aux limites du style strict. En ce qui concerne la construction de ses œuvres on remarque sa préférence pour la sonorité dense, pour les formes massives, élaborées avec méticulosité. Quelques formules spécifiques telles que le jeu tierce majeure — tierce mineure, de même qu'un autre type défini de construction cyclique nommé par les musicologues « intervallique », ainsi que le procédé de l'« anticipation » des éléments nouveaux en vue de réaliser l'unité organique du discours musical sont autant de modalités caractéristiques du langage énescien.

La fin de son apprentissage musical en 1899 a marqué un moment essentiel dans sa vie et dans son évolution créatrice. Au contact de l'atmosphère artistique française son art s'était raffiné, poli, assouplissant et purifiant les éléments de culture musicale romantique qu'il avait acquis au Conservatoire de Vienne. Sa personnalité musicale comprenait à présent tout ce qui était propre à ces deux grandes cultures occidentales. A partir de cette fusion, à l'effort

d'accumulation il substituera une attitude artistique originale, résultant de la synthèse de ces deux grandes sources d'où il ira puiser dorénavant: la tradition des grands symphonistes occidentaux et le monde intonational plein de poésie appartenant au chant populaire roumain. Ayant atteint, avec la *II^e Sonate op. 6 pour violon et piano*, un haut degré de perfection artistique, le style d'Enesco se manifestera sous une formule qui n'appartiendra qu'à lui. Selon son propre terme, il deviendra lui-même.

*Notes*

[1] B. Gavoty, *Entretiens avec Georges Enesco*, Interview VII.

[2] Diogène, G. *Enesco*, dans « L'Indépendance Roumaine », Bucarest, 22 (1898), 26 février/10 mars, série V, n° 6374.

[3] B. Gavoty, *Entretiens avec Georges Enesco*, Interview VII.

[4] Archives du Conservatoire national de Musique et de Déclamation, Paris, *Rapports des professeurs*, 1896–97, p. 386.

[5] *Ibid.*, p. 544.

[6] B. Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, p. 84.

[7] Ch. Koechlin, *André Gédalge*, dans la « Revue Musicale », Paris, VII (1926), n° 5, 1 mars, p. 242–254.

[8] Willy Tappolet, *Arthur Honegger – vie – œuvres*, Neuchâtel, 1939, p. 26–27.

[9] Apud Ion I. Ionică, *O dată europeană a muzicii românești*, dans « Rînduiala », Bucarest, 1937, II, p. 61. Cité d'après la traduction roumaine de l'article paru dans l'« Action française », Paris, 20 mars 1936; lettre d'André Gédalge datée 16 octobre 1923.

[10] Lettre à Hélène Bibesco, datée Paris, 12 juillet 1899, Bibliothèque Nationale, Paris.

[11] Les Archives du Conservatoire de Paris, *Rapports des professeurs*, 1898–1900, p. 58.

[12] B. Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Flammarion, Paris, p. 73.

[13] Arthur Pougin, *Concours du Conservatoire*, dans « Le Ménestrel », Paris, 64 (1898), n° 31, 31 juillet, p. 241.

[11] Les Archives du Conservatoire de Paris, *Rapports des professeurs*, 1898–1900, p. 206.

[15] *Ibid.*, p. 275.

[16] Arthur Pougin, *Concours du Conservatoire*, dans « Le Ménestrel », Paris, 65 (1899), n° 31, 30 juillet, p. 243.

[17] G.B., *Musique*, dans « L'Intransigeant », Paris, 26 avril 1932.

# SUR L'HISTOIRE DES TECHNIQUES DANS LA CÉRAMIQUE RUSTIQUE ROUMAINE

*Florea Bobu Florescu*

Dans les pages suivantes nous aborderons un sujet de grande importance afin de rendre compréhensible jusqu'à un certain point l'histoire et l'évolution mêmes de l'art céramique sur le territoire de notre patrie: l'histoire des techniques.

Il n'est pas dans notre intention de trop insister sur les détails relatifs au sujet énoncé, mais seulement sur ceux qui sont susceptibles de jeter une lumière sur ses lignes générales.

Trois techniques utilisées dans la céramique rustique roumaine attirent particulièrement l'attention: la technique du modelage, la technique de la décoration et la technique de la cuisson.

1. *La technique du modelage.* Il est généralement connu que dans l'art céramique on a eu recours à deux catégories de techniques de modelage, que nous pourrions nommer techniques primitives et techniques évoluées.

Les circonstances sociales-économiques, fort variées d'une province à l'autre, expliquent qu'une technique de modelage appartenant à la première catégorie se soit maintenue sur le territoire de notre pays jusqu'à nos jours.

Parmi les quelques techniques primitives employées pour le modelage de la céramique, il en est une que l'on retrouve chez nous depuis la période La Tène dacique jusqu'en plein XX$^{e}$ siècle: l'exécution de la céramique à l'aide de rouleaux en terre glaise. Quant aux autres techniques primitives (le modelage fait en creusant la terre glaise pétrie à la main, le modelage sur un support ou modèle tressé, etc.) aucun vestige n'en est parvenu jusqu'à l'époque contemporaine.

La céramique en rouleaux de terre glaise était produite couramment chez les Thraces en général, aussi bien dans leurs tribus balkaniques que dans celles des Carpates. L'un des archéologues bulgares du Musée d'Archéologie de Sofia, D. Micov, a eu le bonheur de découvrir dans une localité thrace l'enceinte d'un atelier de potier, renfermant tout ce qui caractérisait la technique employée pour la production des pièces en céramique: des rouleaux en terre glaise et une spirale dont l'exécution était déjà commencée, pour la fabrication d'un pot de petites dimensions. Si dans notre pays, on n'a pas découvert de tels vestiges, certains pots d'argile mis à jour par les fouilles archéologiques permettent d'identifier avec précision la technique du modelage au moyen de rouleaux de glaise. Nous rappelons ici deux cas: le pot à provisions dacique conservé au Musée d'Archéologie de Piatra-Neamț, sur lequel on distingue nettement les annelures en glaise, fait qui semble dû moins au manque d'habileté de celui qui l'a exécuté (un pot de grandes dimensions ne pouvait avoir été confié à un débutant), qu'à l'âge avancé du potier qui a renoncé à l'opération finale du finissage définitif. D'autre part, dans certains pots de Dinogetia on a surpris avec la même clarté les éléments techniques qui ont conduit à leur exécution, notamment le même procédé utilisant des rouleaux de glaise. L'observation a conduit également à l'identification d'un détail de cette technique sur lequel nous allons insister ici. On sait qu'un pot en rouleaux de glaise peut être confectionné soit uniquement de rouleaux, auquel cas le fond est obtenu par l'applatissement des premières spirales du rouleau initial, soit en modelant sépa-

rément le fond, sur lequel on fixe et on enroule le premier rouleau puis successivement les autres. Ce second procédé peut être observé sur le pot de glaise — un pichet — de Dinogetia.

En Roumanie ce second procédé de modelage des pots a été pratiqué jusqu'il y a une trentaine d'années dans la vallée du Mureş, dans la commune de Déda. Nous avons trouvé en vie, en 1955, les descendants des derniers potiers, dont quelques-uns étaient eux-mêmes d'anciens potiers et parmi lesquels se trouvaient surtout des femmes, qui savaient encore produire de la céramique en rouleaux de glaise. Cette technique subsiste encore de nos jours en Europe, mais uniquement en Albanie. Une technique analogue dans la production de la céramique est également en usage à Pueblo (Mexique). Les phases d'éxécution de la céramique du continent américain coïncident rigoureusement avec celles que connaissent les potiers roumains de Déda.

Le procédé de modelage dont nous venons de parler est utilisé pour la céramique dite « à la main ». Ce genre de céramique, dans la forme conservée chez les Roumains jusqu'à l'époque contemporaine, était exécuté sur la « table », terme qui désigne une roue que l'on fait tourner à l'aide du genou, non pas pour lui imprimer un mouvement de rotation producteur d'énergie, mais seulement afin de faire tourner le pot autant que nécessaire pour que la partie qui devait être finie à la main soit amenée dans une position convenable pour le travail. La roue portait probablement le nom de « table » parce qu'à l'origine le pot était posé sur une table autour de laquelle le potier se déplaçait en travaillant.

2. *Les techniques de décoration*. Les techniques de décoration en matière d'art céramique sont nombreuses. Quelques-unes nous paraissent plus significatives pour souligner le fonds traditionnel de la céramique rustique roumaine.

a) *Le polissage*. Les poteries mises au jour par les fouilles ont un décor poli résultat évident d'un frottement systématiques de la surface du pot. Les pots décorés au moyen de cette technique sont tantôt rouges (civilisations de Sălcuța et de Cucuteni) tantôt grisâtres (noirs à nuances claires ou sombres). Dans la même station archéologique, comme par exemple à Poïana, on trouve aussi bien des pots noirs que des pots rouges, décorés au moyen de cette technique. La technique en soi consiste dans le frottement de la surface du vase peu après le séchage, à l'aide d'un silex arrondi, suivant un tracé correspondant à l'ornement. Au La Tène en général, et plus spécialement au La Tène dacique, le polissage se faisait sur une grande échelle à l'aide d'une fourrure, sans doute de mouton, ou bien d'un tissu. Ce procédé assurait la surface uniformément luisante et agréable des poteries de cette époque. On exécutait aussi de ce temps, à cause de l'emploi de l'ornement poli symétrique, un polissage au cours duquel le pot était posé sur la roue du potier, ce qui permettait d'obtenir un décor en bandes parfaitement circulaires, d'un remarquable effet artistique.

De nos jours, la céramique noire polie est encore produite sur une grande échelle, sous nos propres yeux, par les mêmes procédés : le polissage au caillou de rivière et le polissage à la fourrure de mouton ou au tissu de laine. La poterie elle-même peut être noire avec de nombreuses nuances allant jusqu'au gris clair (dans tous les centres situés en Moldavie et en Bucovine et dans ceux de la vallée du Mureş) ou rouge, dans le cas d'un seul centre du Maramureş, resté inconnu jusqu'il y a peu de temps, Săcel.

b) *L'incision*. Pour la poterie travaillée à la main dans la vallée du Mureş, le seul procédé d'ornementation est l'incision. A l'aide d'un bâtonnet, le potier trace sur le pot cru une ou deux rainures circulaires sous le rebord du pot, dénommées « rouvaches ». Des rainures similaires sont également exécutées non plus avec un bâtonnet, mais avec le coin du peigne à l'aide duquel,

en fait, les parois du pot posé sur la roue sont soulevées et rendues lisses.

c) *La coloration*. Les ornements colorés s'appliquent de différentes manières. Nous nous occuperons ici de ceux qui intéressent directement notre sujet.

*Le ligne et la spirale d'engobe*. Les poteries mises au jour par les fouilles de la Dobroudja — il s'agit de pichets ayant la forme des pichets de foire d'aujourd'hui — sont décorées à l'engobe, celui-ci étant appliqué sous forme de ligne concentrique et plus rarement en spirale, immédiatement sous le rebord. Selon tous les indices, la solution d'engobe était appliquée au moyen d'une corne. Le procédé s'est conservé jusqu'à nos jours, dans presque tous les centres à céramique.

*Les ornements en forme de larme et irisés*. Celui qui examine la céramique émaillée de Dinogetia est impressionné par certains ornements compliqués, polychromes, que nous pourrions dénommer, grâce à leurs éléments caractéristiques, les uns « en forme de larme », les autres « en forme de plume » ou bien « irisés ». L'ornement en forme de larme s'obtient de la manière suivante: on exécute successivement un certain nombre de bandes de différentes couleurs, puis on laisse tomber sous forme de larme une autre couleur à partir du bord supérieur de la dernière bande. La larme s'écoule doucement puis y reste attachée. Au cas où les bandes colorées sont plus étroites, elles sont ensuite réunies systématiquement à l'aide d'un bâtonnet ou d'un brin de paille qu'on agite, afin d'obtenir un ornement multicolore en forme de plumes, qui paraît irisé. Ces deux techniques, de tradition manifestement bizantine, se maintiennent, la première dans les centres d'Olténie et de Moldavie, particulièrement à Oboga, Tg. Neamț, Rădăuți, et la seconde à Oboga, mais de manière plus persistante à Horezu — Vîlcea. (A Horezu — Vîlcea l'outil n'est pas un simple brin de paille, mais bien un bâtonnet garni de quelques poils de porc, dénommé *gaița* (geai), dénomination qui dérive de la fonction de l'outil qui saisit dans ses griffes le fluide coloré qu'il mélange suivant l'intention de l'artiste décorateur).

d) *L'application en relief*. Parmi les applications en relief nous rappelons la bande alvéolée. Elle apparaît comme un élément concourant à accroître la résistance des pots de forte taille et étant donné sa forme alvéolée, elle remplit en même temps, dès l'origine, un rôle décoratif. Sur les bocaux à provision, sur les grands pots destinés à bouillir des aliments de la Valachie, de l'Olténie et du Banat, sur les pichets à eau-de-vie pour les mariages, la bande alvéolée apparaît constamment.

La gamme des pièces artistiques qui peut être réalisée en utilisant les quatre techniques énumérées — le polissage, l'incision, la coloration, l'application en relief — est fort étendue et, étant donné qu'elle domine dans la céramique rustique roumaine, elle lui confère une note de culture traditionnelle.

3. *La technique de la cuisson*. Pour la cuisson de la céramique on utilise deux techniques qui expliquent la couleur rouge ou noire de la poterie. La cuisson au rouge ou oxydante a lieu dans les conditions d'un tirage d'air normal pendant toute la durée de l'opération, le fer contenu dans la pâte de terre glaise se transformant en oxyde de fer ($Fe_2O_3$). Mais si à un certain moment de la cuisson le tirage normal de l'air est empêché, l'oxyde de carbone qui se forme à l'intérieur du four se combine à l'oxyde de fer contenu dans la pâte, qu'il réduit ($Fe_2O_3 + CO = 2FeO$ $CO_2$) en oxyde ferreux. Ce processus chimique donne à la pâte une couleur noire dont les nuances vont jusqu'au gris clair. A ce processus chimique s'en ajoute un autre physique, qui dépose le carbone dans les pores du vase. Les substances minérales de la glaise — au nombre desquelles figure le titan, — jouent aussi un rôle dans l'impression de la couleur noire des pots. Cette seconde technique de cuisson était déjà connue à l'époque néolithique. Elle est très répandue au La Tène dacique et

constitue une caractéristique de la céramique dacique. Elle s'est conservée parallèlement aux deux formes de polissage (à l'aide du caillou et à l'aide de la fourrure de mouton ou du tissu) – depuis l'époque dacique jusqu'à nos jours. Les centres de céramique noire de la Moldavie, de la Bucovine et de la vallée du Mureş, Simian et Lăpuş, confirment amplement le parallélisme des deux techniques le long des millénaires.

En ce qui concerne la cuisson, il convient d'ajouter quelques mots sur les fours utilisés pour cette opération.

Le problème des fours à céramique constitue une préoccupation constante pour les spécialistes. Quelle est leur typologie et surtout leur origine? Nous n'examinerons pas ici le problème en général, nous limitant, comme précédemment, uniquement à ce qui a trait à notre sujet.

Un type de four à grille, de forme tronconique, a été découvert dans quelques stations archéologiques de la très ancienne civilisation néolithique de Cucuteni (Glăvăneştii-Vechi et Valea-Lupului, dans la région de Jassy). Le four du type Cucuteni est entièrement creusé dans le sol de la manière suivante: partant de la surface, une fosse légèrement tronconique est creusée en profondeur, ayant un diamètre d'environ 80 cm à l'ouverture et d'environ 120 cm à sa base; à environ 200 cm de cette fosse, une excavation en pente douce descend jusqu'au niveau du foyer du four et, creusé à partir de ce niveau, un couloir conduit à la base du foyer. Sous la fosse creusée par le haut, une chambre à cuisson a été exécutée ensuite; entre cette chambre et la fosse dans laquelle était placée la poterie à cuire, on a ménagé une couche de terre glaise, perforée de trous, formant une sorte de grille. Etant donné que celle-ci n'était pas assez résistante pour supporter le poids de la poterie, on a eu soin de laisser sous la grille, comme élément de résistance, un pilier de soutien. Dans les fours de la civilisation Cucuteni qui ont été mis au jour, le pilier consiste en un mur médian qui divise le fond du foyer en deux parties. Pour obtenir une chaleur uniforme de l'air le potier de l'époque néolithique a, dans l'un des fours, perforé la paroi médiane du foyer; ce perfectionnement, preuve d'une technique raffinée, explique sans doute la valeur des créations de Cucuteni appréciées par les spécialistes comme des œuvres d'art impérissables.

A Truşeşti, au lieu dit Pe Cuha, deux fours ont été découverts en 1954, dont l'un avait la grille soutenue par un mur médian comme à Valea-Lupului, tandis que l'autre s'appuyait sur un pilier cylindrique central également ménagé dans la glaise. Ils datent de l'époque dacique, (I^er^-II^e^ siècle), quand le type de four tronconique avait déjà une existence presque bimillénaire sur le territoire de la Moldavie.

Les recherches comparatives que nous avons effectuées, dans de vastes régions en Europe et dans le Proche Orient, nous ont amené à conclure que le type de four à foyer à grille, de la civilisation de Cucuteni, représente une forme évoluée qui n'a jamais été surpassée depuis l'apparition du four à céramique en général. C'est cette constatation qui nous a déterminé à proposer que le type de four à foyer à grille, qui apparait sur le territoire de notre pays et se répand par la suite chez les Grecs les Romains, les Celtes, etc., soit dénommé dans la littérature de spécialité: type de four Cucuteni-Tripolje. (On n'a pas découvert jusqu'ici de fours à céramique dans les stations du type Cucuteni-Tripolje de l'U.R.S.S.).

Le type de four Cucuteni s'est conservé jusqu'à nos jours sur le territoire de notre pays, alors même que le matériau de construction a changé.

Les trois formes de techniques examinées, de modelage, d'ornementation et de cuisson, qui se trouvent à la base de la céramique rustique roumaine et lui confère le cachet d'un art traditionnel, sont l'héritage de temps immémoriaux. La technique de production de la céramique en

rouleau de glaise remonte à travers les millénaires, jusqu'à l'époque où la céramique a fait son apparition, mais elle nous a été transmise par les Daces; les autres techniques ont été pratiquées par les tribus néolithiques de Cucuteni, ensuite par les tribus daciques du La Tène, et finalement par la population pontique gréco-romaine ou byzantine. Elles se sont répandues et ont subsisté toutes trois sur un territoire dans les limites duquel se formera au haut moyen âge un nouveau peuple, le peuple roumain.

L'étude de l'art céramique rustique roumain, envisagé dans sa totalité ou sous certains aspects seulement, tel qu'il résulte du présent exposé, contribue non seulement à la connaissance d'un genre de culture rustique, mais aussi à l'intelligence du processus local de la genèse de notre peuple.

# PAGES INÉDITES DE LA CORRESPONDANCE DE BRANCUSI

*Barbu Brezianu*

Constantin Brancusi n'avait guère de loisirs et n'aimait pas écrire. Sa correspondance se limitait le plus souvent à des dépêches, des cartes postales illustrées ou de courts billets rédigés dans un style simple et lapidaire. Tels, par exemple, les quelques mots griffonnés au verso des huit photos représentant ses œuvres et envoyées à son ami le numismate Victor N. Popp.

Cependant il nous a été possible de retrouver quelques lettres, très brèves également, adressées au sculpteur Frédéric Storck, à Militza Patraşco, à l'ingénieur Ştefan Georgesco-Gorjan, à Dumitru Brancusi, son frère, et au peintre G. Petraşco.

Ce sont ces lettres et ces cartes postales que nous présentons dans les pages qui suivent.

Cette correspondance hâtive, sincère, dénuée de tout apprêt, nous évoque l'image de Brancusi, l'homme modeste et loyal, toujours profondément heureux de pouvoir « faire quelque chose, chez nous, dans notre pays ».

## LETTRE ADRESSÉE PAR BRANCUSI À SA MÈRE[1]

« Paris, le 23 novembre 1905

Chère Mère,

Occupé outre mesure par mes travaux c'est à peine maintenant que j'ai le loisir d'écrire ces quelques mots.

Sachez que j'ai reçu vos lettres qui m'ont rempli le cœur de joie, en m'apprenant que vous êtes en bonne santé.

Vous me demandez si je compte venir encore au pays?

C'est bien mon intention; mais malgré le grand désir que j'ai de venir, je ne peux bouger d'ici avant d'achever tout ce que j'ai à faire.

Peut-être cet été pourrai-je faire un saut pour vous voir et que Dieu fasse que je vous retrouve bien portante au milieu de tous ceux qui vous entourent et qui vous sont chers.

Quant à moi, je me porte bien et c'est ce que je vous souhaite aussi.

Quand vous pouvez, écrivez-moi encore comment cela va et dites-moi franchement si par hasard quelqu'un vous cause des ennuis.

Que fait Dumitru [2]? Dites-lui d'être sage et de bien se conduire envers tout le monde.

Transmettez mes vœux de bonne santé à tous les nôtres et à tous nos amis. Quant à vous, recevez les tendres baisers d'un fils qui a bien dor de vous.

*C. Brancusi*

P.S.

Quand vous me ferez écrire, qu'on inscrive l'adresse bien exactement comme suit. Qu'on ne l'estropie pas, car c'est pour cela que je ne reçois pas mes lettres régulièrement.

Monsieur

C. Brancusi

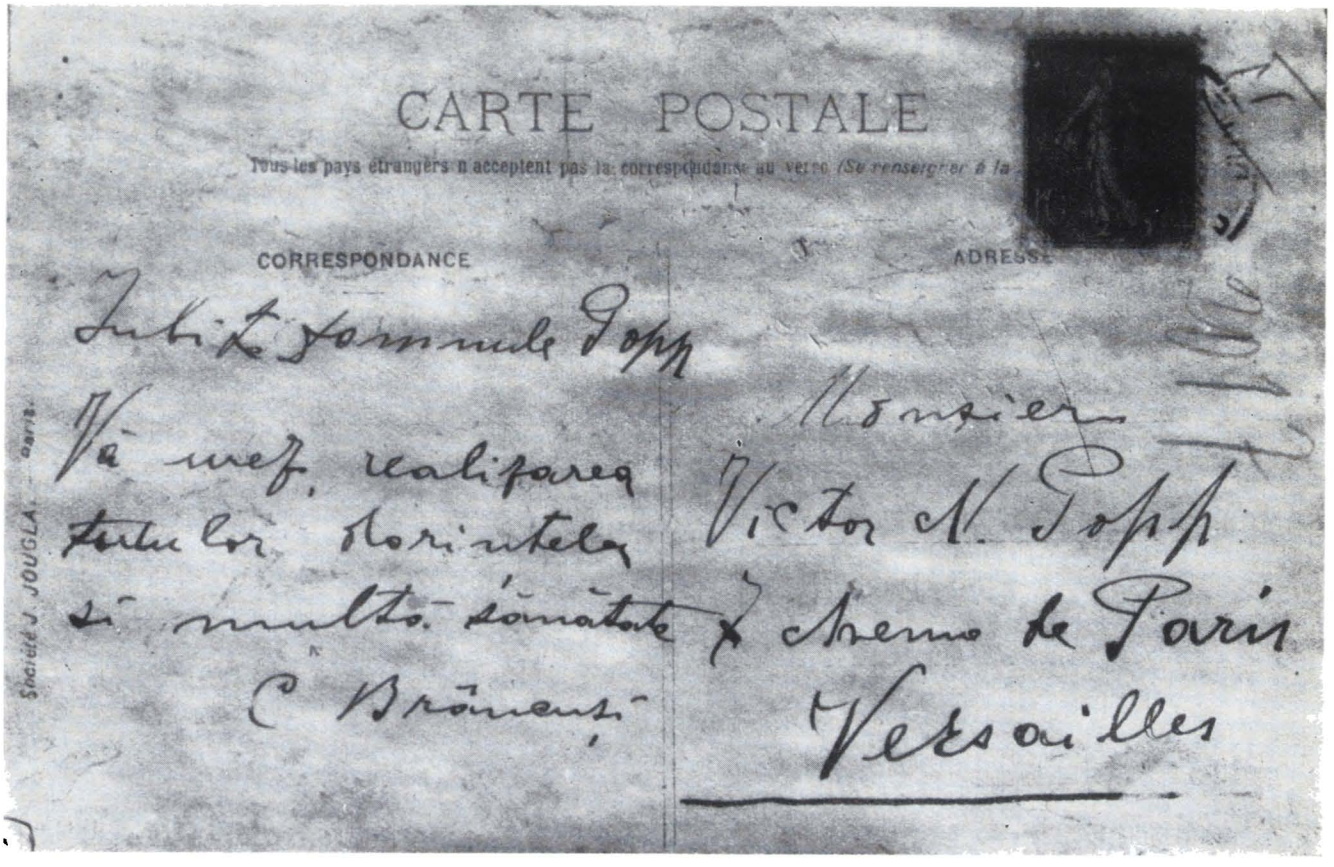
16 Place Dauphine

*Paris* »



REV. ROUM. HIST. ART. 1964, 1, 2, 385—400

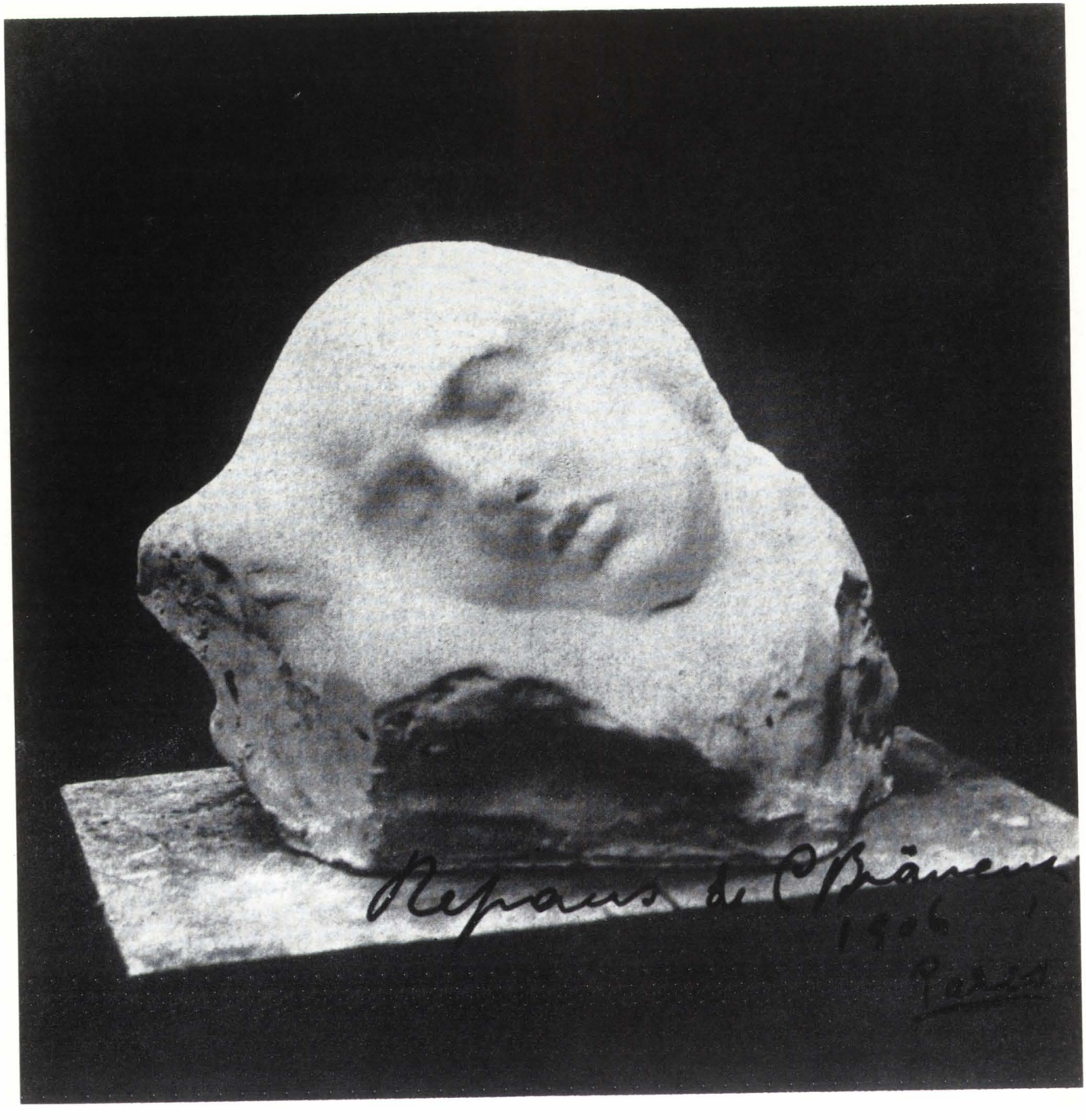
L'Enfant Salon de 1906

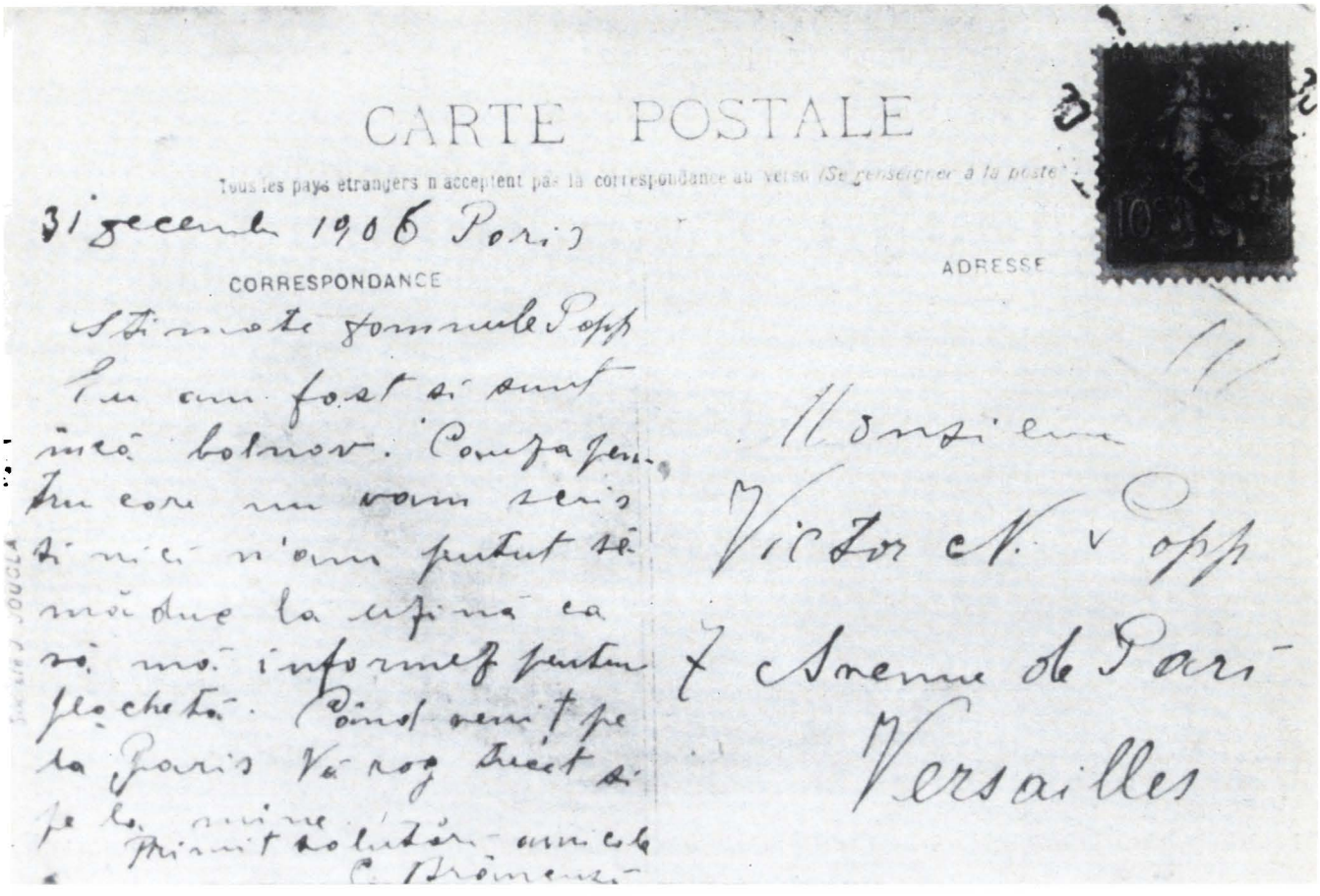



← « L'ENFANT », buste en plâtre, présenté en octobre 1906 à Paris au Salon d'Automne (dans le catalogue : n° 219). C'est le premier portrait d'enfant de la série réalisée ultérieurement en bronze ou en marbre. En 1907 Brancusi présenta ce même buste à Bucarest à la VI-ème exposition de l'association « Tinerimea artistică » (La Jeunesse artistique); il figura au n° 129 du catalogue. Les critiques d'art roumains l'ont considéré dès le début comme une œuvre de grande valeur et ont remarqué la « supériorité de la conception artistique, la construction admirable, l'œil sensible au pittoresque, qui sait imprimer à l'œuvre un velouté et un charme indéniable ».

Le buste, en bronze (ayant antérieurement appartenu à Victor N. Popp) fait aujourd'hui partie de la collection du professeur Georges Opresco, membre de l'Académie.

L'envers de la carte postale « L'ENFANT ».


Repaus de O Brâncuşi
1906
Paris




← La première version de « LA MUSE ENDORMIE » : « Le Repos », plâtre (1906).

C'est le nom initial de l'œuvre la plus influencée par Rodin — intitulée ultérieurement « Le Sommeil », (marbre). Brancusi a repris le thème dans une autre version en marbre intitulée cette fois-ci « La Muse Endormie » (Salon des Artistes Indépendants, Paris, 1912 ; n° 494). Une quatrième version en bronze doré a figuré en mars 1914, à la XIV-ème exposition de l'association « Tinerimea Artistică » (n° 41). Le collectionneur A. Simu a acheté la première version en marbre du « Sommeil », qui se trouve actuellement au Musée d'Art de Bucarest. L'inscription « 1908 » — comme l'observait le sculpteur et critique d'art Sidney Geist — est apocryphe. Le « Repos » (plâtre), ainsi que « Le Sommeil » (marbre) datent de 1906 et ce sont d'excellentes études faites pendant qu'il était encore élève à l'école des Beaux-Arts.

L'envers de la carte postale « LE REPOS ».

## CARTES POSTALES ADRESSÉES À VICTOR N. POPP[3]

I

Sur le verso de la photo représentant le buste intitulé « L'Orgueil » [4].

(sans date; oblitérée par la poste le 18. XII. 1906)

« Cher Monsieur Popp,

Je suis bien arrivé, mais je suis navré car de toutes les photos que je croyais encore avoir, je n'ai plus trouvé que celle que je vous envoie aujourd'hui.

Dès que j'aurai un moment à moi je vais m'occuper d'en tirer de nouvelles épreuves et je vous les enverrai toutes.

Bonne santé et à bientôt

C. *Brancusi* »

(en marge) « Pardonnez-moi de n'avoir pas d'enveloppe. Si elle se salit, je vous enverrai une autre ».

II

Sur le verso de la photo représentant le « Portrait de M. G. Lupesco » [5].

« Ce 24 décembre 1906
Paris

En signe d'amitié

C. *Brancusi* »

III et IV

Sur le verso de deux photos différentes représentant « Les Peaux-Rouges » [6].

« Ce 24 décembre 1906

En signe d'amitié

C. *Brancusi* »

V

Sur le verso de la photo représentant « L'enfant » [7]

(sans date)

« Cher Monsieur Popp,

Je vous souhaite la réalisation de tous vos désirs et une bonne santé

C. *Brancusi* »

VI

Sur le verso de la photo représentant « Le Repos » [8]

« Ce 31 décembre 1906
Paris

Cher Monsieur Popp,

J'ai été malade et le suis encore. C'est pourquoi je ne vous ai pas écrit et ne suis pas allé à l'usine m'informer au sujet de la plaquette.

Je vous prie de passer me voir.

Recevez mes salutations amicales

C. *Brancusi* ».

VII

Sur le verso d'une photo de Brancusi [9]

« Ce 30 janvier 1907

Comment allez-vous Monsieur Popp, votre déménagement s'est-il achevé? Avez-vous réussi à vous procurer des billets pour la représentation des Roumains? Quant à moi, je n'ai trouvé qu'une seule place dans un coin du foyer.

Viendrez-vous vendredi? Je vous attendrai de toute façon. Ici le temps est mauvais. Cette nuit il y a même eu éclairs et tonnerre.

Bonne santé et à bientôt.

C. *Brancusi* ».

VIII

Sur le verso de la photo représentant « Le Supplice » [10]

(sans date; oblitéré par la poste le 2. VIII. 1907)

« A Paris tout va bien, Noble Chevalier . . . Réjouissez-vous en paix! J'attends de vos bonnes nouvelles.

C. *Brancusi* »

«Le Sommeil», marbre (1906) — collection du Musée d'Art de Bucarest.

## DEUX LETTRES ADRESSÉES EN 1909 AU SCULPTEUR FRÉDÉRIC STORCK

« 54, Rue Montparnasse

Cher Maître,

C'est par Madame Storck en personne que je viens d'apprendre que le Ministère a acheté mon grand buste de l'exposition Officielle [11].

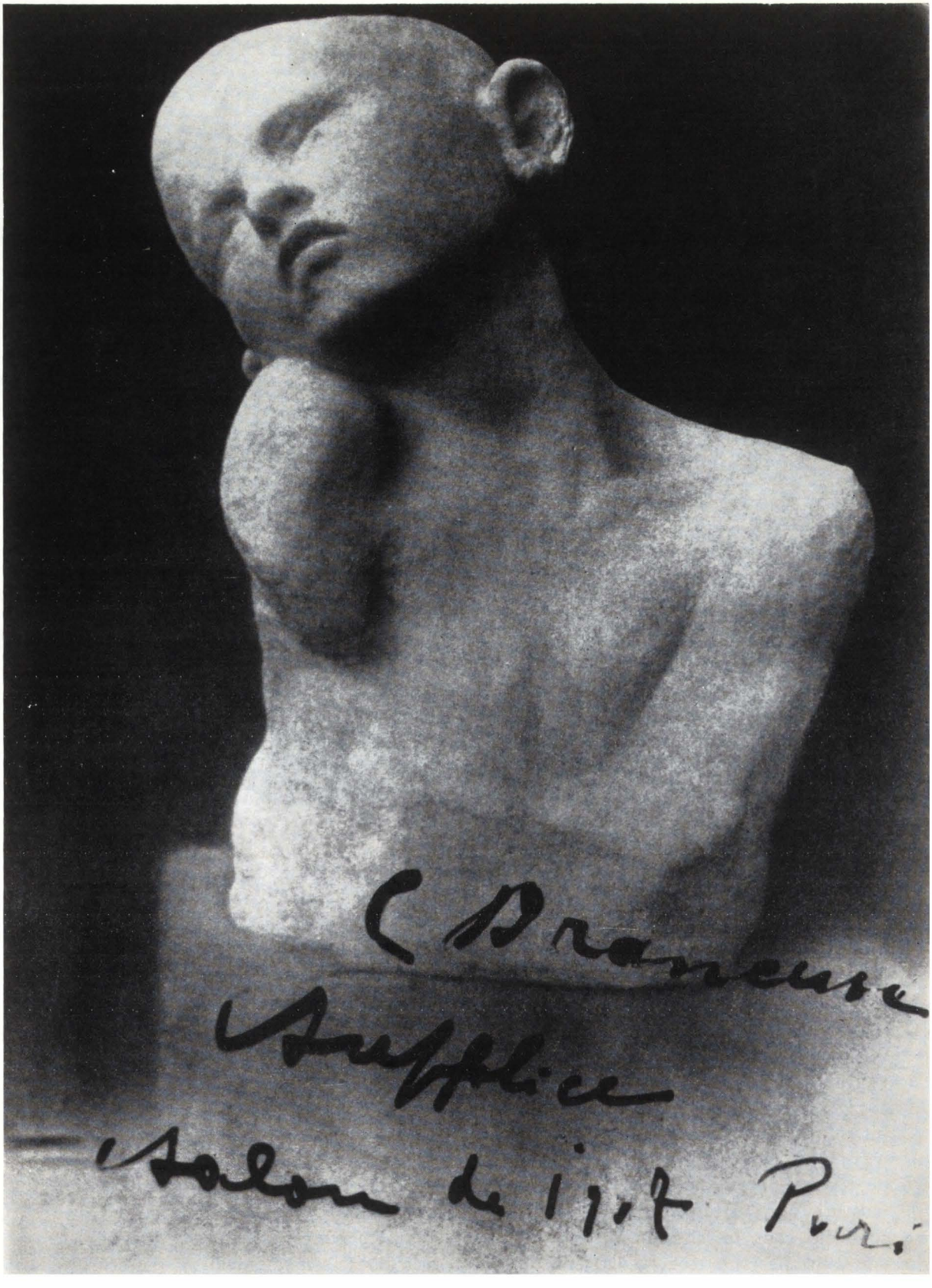
Quant au prix qui m'a été décerné [12] j'ai envoyé deux requêtes mais je n'ai pas reçu de réponse jusqu'à présent.

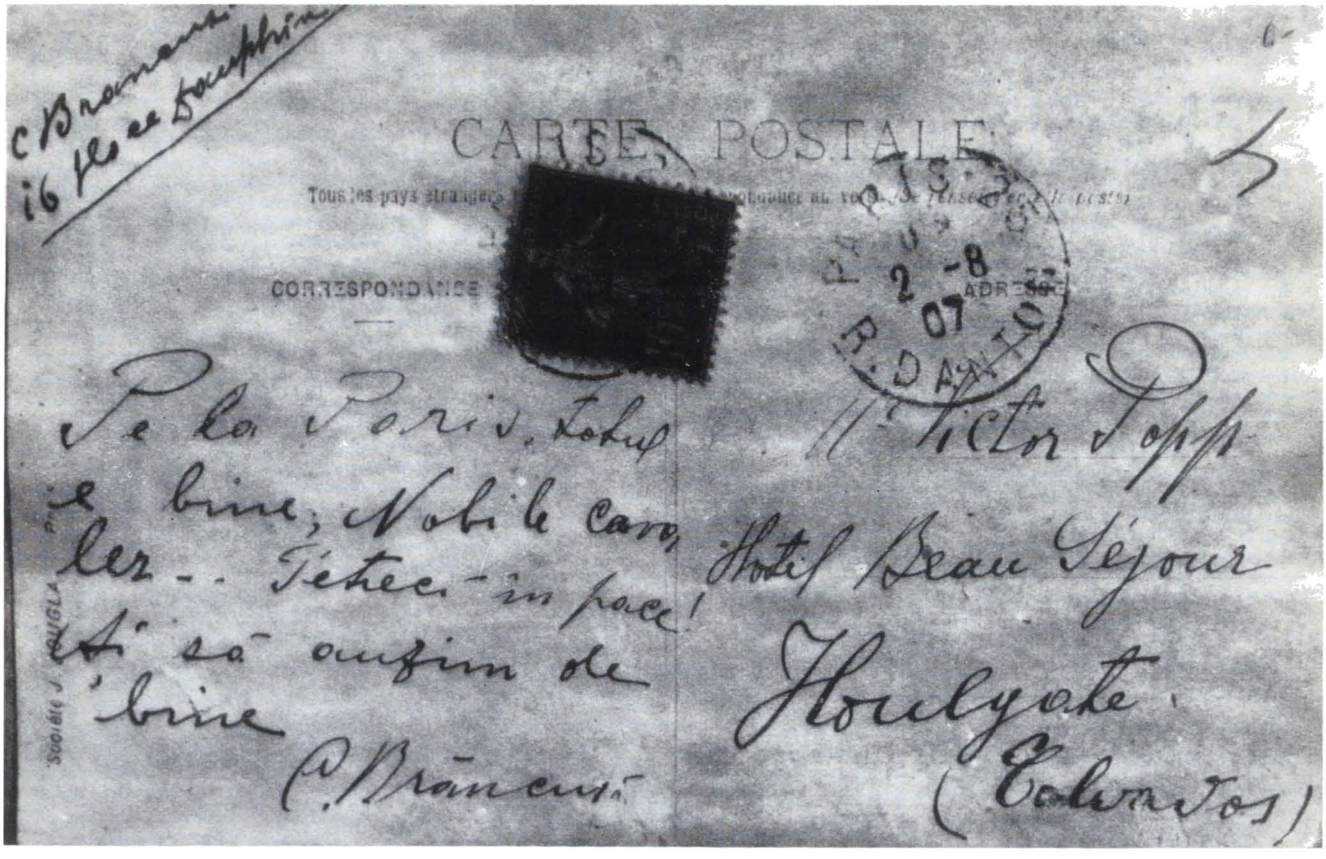
Je vous prie de vous informer au Ministère, comment vont les choses. S'il faut faire une demande pour recevoir l'argent, faites-là en mon nom [13], de même s'il faut un accusé de réception de l'œuvre de la part de la Pinacothèque, je vous prie de vous en occuper et d'intercéder pour qu'on m'envoie l'argent [14]. J'ai appris que les autres artistes auxquels on a acheté des œuvres, ont déjà touché leur argent [15].

Quant à moi il y a longtemps que me voilà de retour à Paris; mais je suis très contrarié et désolé d'avoir quitté Bucarest sans avoir eu le temps de vous le faire savoir [16].

J'ai travaillé pendant tout l'été sans grand profit.

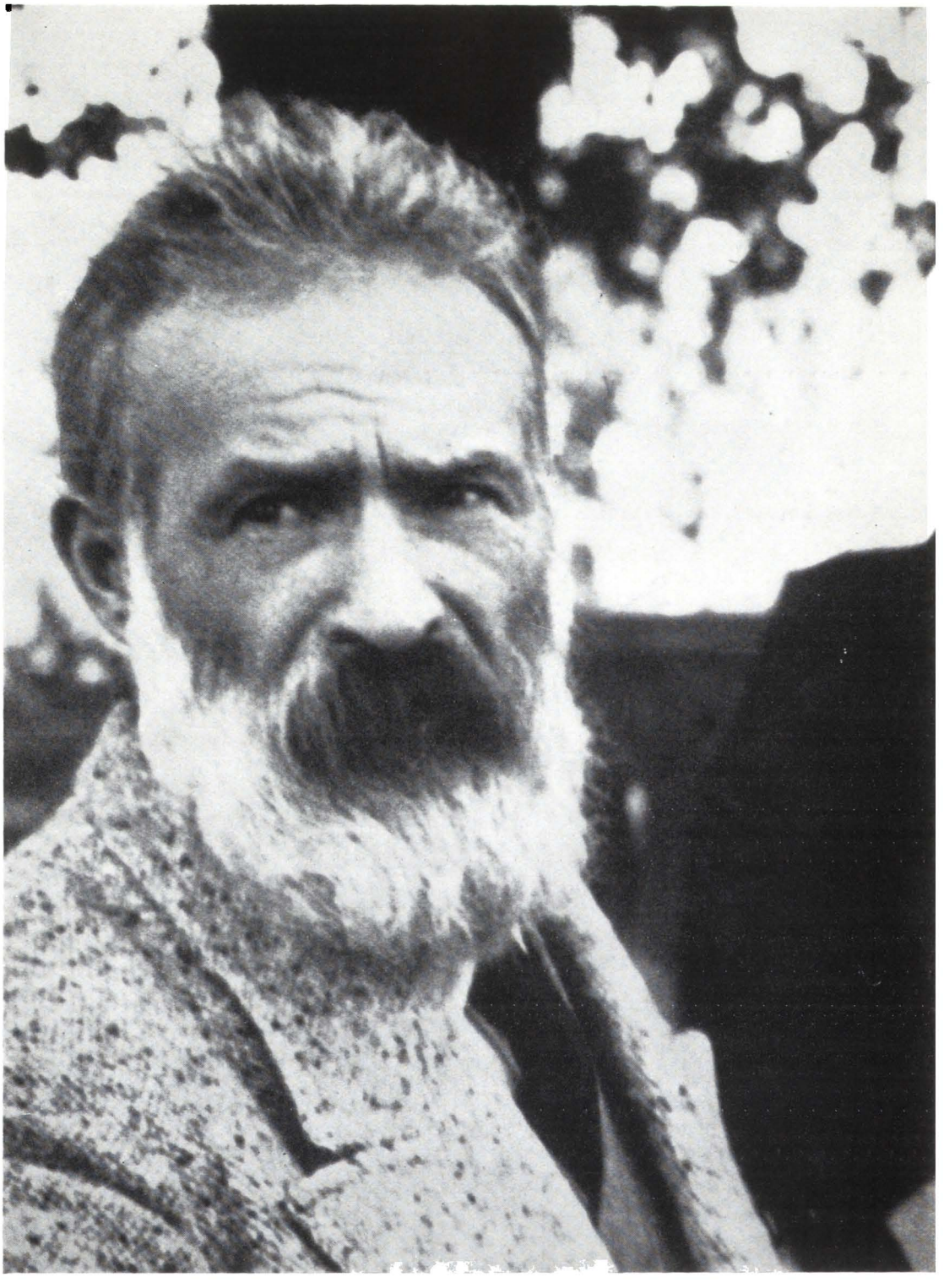
Ces derniers temps j'ai été très gravement malade, j'ai même failli y passer,


C Brancusi
Suppliée
Salon de 1907 Paris




← « LE SUPPLICE », plâtre (1907). Cette œuvre a figuré en avril 1907 au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris (n° 1818); ensuite, en mars 1908, à Bucarest, à la VII-ème exposition de la « Tinerimea Artistică » dans une version en bronze (n° 160). Elle devint la propriété de Victor N. Popp; puis, successivement, du professeur Nicolas Coculesco (1866—1952) et du poète Pius-Servien Coculesco (1903 - 1959). En mai 1912, Brancusi en exposa une nouvelle version en plâtre au Salon Officiel Roumain (n° 295). Il en existe encore à Bucarest, deux autres versions, également en plâtre. Toutes trois font partie de collections particulières.

L'envers de la carte postale « LE SUPPLICE ».



Brancusi en 1937 (photographie D. D. Gerota).

mais je m'en suis tiré et me remets petit à petit [17].

Depuis quelques jours j'ai commencé un peu à travailler et je vais mieux.

Et vous, comment allez-vous? Toujours au travail?

J'ai vu hier Madame Storck et nous nous sommes donné rendez-vous pour aujourd'hui afin de visiter les Musées Cluny et Guimet [18].

Avant d'achever, je vous prie encore une fois d'avoir la bonté de vous intéresser le plus vite possible de ce que je vous ai prié, car à cause de ma maladie je n'ai pu m'occuper d'affaires, et ma situation n'est guère brillante.

Recevez je vous prie, mes remerciements et mes salutations amicales.

C. *Brancusi* »

(En marge de la première page) « Ayez bien soin je vous prie qu'on ne me joue pas un tour au Ministère et que l'achat de mon buste ne tombe pas à l'eau ».

(En marge de la quatrième page): « Je vous prie de transmettre mes salutations à Ressu [19] et j'attends de bonnes nouvelles de votre part ».

« 54, Rue Montparnasse.

Cher Maître,

Je ne sais comment vous remercier pour votre bonté d'avoir pris soin de mes affaires — et je ne puis vous décrire ma joie lorsque j'en ai appris le résultat.

J'ai expédié les documents directement au Ministère et j'espère en recevoir l'argent, à moins que les papiers ne s'enlisent dans un dossier quelconque.

J'ai été sur le point de les envoyer toujours chez vous, mais j'ai appris que vous étiez extrêmement occupé par votre déménagement et je n'ai plus osé le faire [20].

Si, par hasard, vous pouviez apprendre ce qu'il en est, ce serait on ne peut mieux. Jouissez en paix de votre héritage et bonne réussite dans les nouveaux ateliers.

J'ai été plusieurs fois avec Mme Storck admirer les beautés du temps jadis et je ne puis vous décrire le plaisir que j'ai ressenti en voyant avec quelle finesse elle pénètre dans l'intimité de l'art grand et pur [21].

Ce qui fait que ses vues soi-disant anarchiques ne lui servent à rien — bien au contraire.

En ce qui concerne mes ouvrages, elle est beaucoup trop généreuse.

Autrement je la vois irritée de ne pouvoir rentrer à Bucarest reprendre son travail et de ne pas profiter non plus de son séjour ici, car tout son temps est pris par M^lle^ Brăneanu, qui ne peut encore bouger [22].

Il m'a été impossible d'envoyer quoi que ce soit à l'exposition d'Iser car je n'ai rien pu achever à temps et je le regrette beaucoup [23].

Cette histoire concernant la chaire m'a profondément dégoûté, espérons que l'on ne commettra pas une telle injustice.

Vous remerciant une fois de plus de toute votre bienveillance à mon égard, je vous prie d'agréer ma sincère amitié.

C. *Brancusi*

N.B. Je n'ai pas encore envoyé les bronzes à Buzău, et je ne sais pas quand je pourrai le faire [24]. Ma santé va mieux mais n'est pas encore brillante ».

## LETTRE ADRESSÉE À DUMITRU BRANCUSI [25]

« 6 Impasse Ronsin
Paris, ce 27 octobre 1922

Cher frère Dumitru,

Je n'ai pas pu envoyer de Bucarest l'argent pour l'église, comme je l'avais promis. Reçois le chèque de cinq milles lei ci-joint dont tu donneras trois milles pour l'église, les ajoutant aux trois milles déjà reçues par Mlle Lane [26], afin de compléter

le total de six milles lei; et je te prie de faire de sorte qu'il ne s'ensuive aucun mécontentement. Les autres deux milles garde-les pour toi (fais à la belle-sœur un joli cadeau en remerciement de la toile et les *brăciri* [27] que je lui ai pris).

Pour que tu n'ailles pas jusqu'à Bucarest encaisser le chèque, ouvre un compte en banque à Tîrgu-Jiu et dépose-le, afin que la banque encaisse à ton compte.

En route vers Bucarest j'ai rencontré Sa Sainteté l'Evêque; il venait de Severin et m'a promis de faire tout son possible pour venir après les fêtes du couronnement; dans le pire des cas il enverra quelqu'un d'autre; je suis bien arrivé et suis en bonne santé et c'est ce que je vous souhaite aussi.

Je vous embrasse tendrement

*C. Brancusi*

Mademoiselle est enchantée, elle vous envoie ses amitiés à tous et embrasse les nièces bien affectueusement.

Quant au monument, je vous enverrai sous peu, toutes les explications nécessaires » [28].

## LETTRE ADRESSÉE AU SCULPTEUR MILITZA PATRASCO

« Ce 11 février 1935
Paris, 11 Impasse Ronsin

Chère Madame Patrasco,

Votre lettre m'a fait grand plaisir et m'a beaucoup réjoui [29]. Je vous prie d'excuser ma réponse si tardive — mais je voulais au lieu de vous répondre, vous ménager la surprise de venir moi-même.

J'avais une telle nostalgie de revoir nos plaines couvertes de neige, que je n'avais plus vues depuis mon enfance. Et je voulais en même temps essayer d'organiser une exposition à Bucarest, mais je suis tombé malade au dernier moment et un tas d'embrouillaminis ont rendu mon voyage impossible.

J'ai décidé de rentrer au mois de mai et je ne puis vous dire combien je serais heureux de pouvoir faire quelque chose chez nous, dans notre pays.

Je vous remercie ainsi qu'à Mme Tataresco [30] pour le privilège accordé. Actuellement tous mes ouvrages commencés depuis si longtemps touchent à leur fin et je me sens tel l'apprenti à la veille de devenir ouvrier — donc la proposition ne pouvait mieux tomber.

En attendant de vous revoir, je vous envoie toutes mes amitiés ainsi qu'à Patrasco [31] et à Madame votre mère.

*Brancusi*

Je vous envoie ci-joint le catalogue de ma dernière exposition de New-York » [32].

## LETTRE ADRESSÉE À L'INGÉNIEUR STEFAN GEORGESCO-GORJAN [33]

« Dans le train, ce 2 septembre 1937

Cher Georgesco

J'ai vu hier Mme Tataresco qui m'a fait savoir que le fer vient d'arriver et qu'elle vous a envoyé un chèque de 50.000 lei pour commencer tout de suite les travaux de fondation. Vous lui demanderez après, tout ce dont vous avez besoin. Je vous prie de ne pas faire d'économies et de surveiller le mieux possible la qualité du matériau.

J'espère que le modèle a été bien mis au point et que le travail avance. Il m'est absolument impossible de m'arrêter encore pour le voir.

Madame Tataresco désire que la fonte ne soit pas trop lisse, et vous prie de l'avertir dès que l'un des éléments sera achevé, pour qu'elle vienne le voir.

Je vous prie de commencer tout de suite la construction du fondement pour qu'il ait le temps de durcir jusqu'au moment de la construction des éléments et quand vous commencerez cette construction annoncez-moi pour que je vienne.

Avec beaucoup d'affection et beaucoup de sympathie

*C. Brancusi*
11 Impasse Ronsin Paris 15e

P.S. Mes amitiés à tous

(J'espère que Georgica vous a apporté ce qu'il vous devait) »

## LETTRE ADRESSÉE AU PEINTRE GHEORGHE PETRAŞCO [34]

(1910)

« Mon très cher camarade,

Si par hasard ma lettre n'est pas trop tardive, je vous prie de faire en sorte que l'argent me parvienne et que l'ami Romaşco[35] entre en possession de la *Sagesse de la Terre*.

Dites-lui aussi que je me réjouis de la savoir chez lui et transmettez-lui mes salutations amicales — recevez aussi de ma part mes salutations amicales bien chaleureuses.

*C. Brancusi*
54, rue Montparnasse

Je pense que cette lettre est suffisante pour que vous puissiez prendre la pierre de chez Madame Storck[36].

*C. Brancusi* »

*Notes*

[1] La veuve Maria Brâncuş (1855 – 1919) — âgée de 21 ans à la naissance de Constantin — figure dans un acte du 8 août 1895 en qualité de tutrice ; elle donne son consentement à la demande de son fils « d'entrer comme boursier-interne à l'Ecole des Métiers de la ville de Craïova, à la Section de Sculpture ». Maria Brâncuş déclarait se soumettre « à toute obligation qui me serait imposée, car c'est par ma volonté et avec mon consentement. . . Comme quoi, j'ai signé en apposant mon doigt, ne sachant pas écrire ». La tutrice habitait sa propre maison de la commune de Peştişeni, arrondissement de Tismana, département de Gorj. Une année plus tard, le jour du Nouvel An 1896, Maria Brâncuş revenait à Craïova, à l'Ecole des Métiers et déposait « un acte de garantie » pour le jeune boursier. (Archives de la ville de Craïova, registre de l'Etat civil pour les naissances de la commune de Peştişeni, 1876, n° 19 ; ibidem, dossier 58/1895, f. 78 ; ibidem, dossier 46/1896, ff. 250 et 290). La reconnaissance filiale du sculpteur Constantin Brancusi pour celle qui avait encouragé son inclination pour l'art est visible dans cette lettre, qui a son importance aussi par ce qu'elle nous indique — à la date du 23 novembre 1905 — l'adresse du second domicile de Brancusi à Paris.

[2] Dumitru est le frère cadet de Brancusi.

[3] Pendant ses années d'étude à Paris, Brancusi a été aidé par le jeune Victor N. Popp (1885 – 1955). En signe de reconnaissance pour la sollicitude qu'il lui avait témoignée, l'artiste tenait V. N. Popp au courant de ses travaux et lui expédiait régulièrement des photos de ses œuvres, indiquant leur titre initial, la date et l'endroit où elles étaient exposées. Brancusi habitait au n° 16 de la Place Dauphine et Popp à Versailles, au n° 7 de l'Avenue de Paris.

[4] Plâtre exposé en 1907, au Salon d'automne de Paris, figurant dans le catalogue sous le n° 220 ; il s'agit (comme l'écrivait Brancusi sur l'envers d'une autre photo) d'une « étude faite à l'école, d'après nature ». La réplique en bronze, ayant appartenu à Victor Popp, a figuré ensuite, sous le titre erroné de « Tête de petite fille » à l'Exposition « La Semaine de l'Olténie » à Craïova (n° 16), en 1943 (24 octobre — 10 novembre). Elle appartient aujourd'hui au Musée d'Art de Craïova.

[5] Le portrait de G. Lupesco figurait au même Salon d'automne sous le n° 218 ; il a été reproduit dans la revue « Luceafărul » de Sibiu (mars 1907). Le critique d'art Theodor Cornel prétendait que ce buste était destiné à un monument funéraire de Buzău (Th. Cornel, *Figuri contimporane din România*, Bucarest, 1909, p. 446).

[6] Deux photos différentes de la même œuvre, demeurée un simple « croquis », ainsi que l'indique le sculpteur.

[7] Mentionné par Ion Gruia /N. Pora/, *A şeasea Expoziţie a «Tinerimii Artistice»* (« Voinţa Naţională », 1907, 27 avril) ; St. Sterescu /Frederic Storck/, *Cronica Artistică. Expoziţiunea «Tinerimea Artistică»*, III (« Viaţa Literară şi Artistică », 1907, 13 mai), etc.

[8] Theodor Cornel, *Muzeul Simu*, Bucarest, 1910 ; *Muzeul Simu — Catalog*, Bucarest, 1937 ; Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, Londres, 1964 ; N.G., *Modern Sculpture*,

dans « The Observer Week-End Review », 1964, June 14; Sidney Geist, *Looking for Brancusi*, dans « Arts Magazine », 1964, octobre).

[9] Le sculpteur en costume ecclésiastique, à l'époque où il était chantre et bedeau de l'Eglise orthodoxe de Paris. La photo porte cette inscription de la main de Constantin Brancusi: « Amintiri din vremuri grele » (Souvenirs des temps durs).

[10] Theodor Cornel, *Artiştii români la Paris*, dans « Adevĕrul », 1907, 16 avril; Marc Jeanjacquet, « *Tinerimea artistică* » *VII^e exposition*, dans « La Roumanie », 1908, 3 avril; B. Brănişteanu, *Salonul Oficial*, dans « Adevĕrul », 1912, 10 mai. Mircea Deac, « *Supliciul* » — *un Brîncuşi descoperit la Bucureşti*, dans « Arta Plastică », n° 6/1965.

[11] En Juin 1909 le Ministère avait acheté — après l'avoir évalué à 2000 lei — le portrait du peintre Niculae Dărăsco, qui figurait dans le catalogue de l'Exposition officielle sous le n° 233: « Buste (plâtre) »; par la suite, l'artiste « étant dans le besoin » avait fait une réduction de 250 lei. Cependant c'est à peine en avril 1910, après de nombreuses interventions du sculpteur Frédéric Storck que Brancusi recevra enfin le dernier versement qui lui était dû (Archives de l'Etat, Bucarest, Fonds Min. des Cultes et de l'Instr. Publ., n° 2554/1909, f. 52, 60).

[12] En 1909 Brancusi avait participé à la VIII^e exposition de la « Tinerimea Artistică » aussi bien qu'au Salon officiel, où un prix de 1000 lei lui avait été décerné; le lauréat étant absent, ce fut le sculpteur Storck qui s'occupa consciencieusement de ses intérêts.

[13] La pétition, enregistrée au Ministère le 22 octobre 1909, par laquelle Brancusi réclamait le versement du prix accordé en juin 1909 est écrite par Fr. Storck (Archives de l'Etat, Bucarest, doss. Min. des Cultes et de l'Instr. Publ. n° 2554, carton 199/1909, f. 51).

[14] Le 25 novembre 1910, l'ouvrage se trouvait à la Pinacothèque de Bucarest, sans être pourtant accompagné d'une « communication écrite de la part du Ministère de l'Instruction » (Archives de l'Etat, Bucarest, Fonds Min. des Cultes et de l'Instr. Publ., n° 2561/1911).

[15] Le fait est inexact: les autres « recompensés » se trouvant dans la même situation (Dumitru Paciurea, Gheorghe Petraşcu, Jean Steriadi, Ion Theodorescu-Sion, etc.), adressaient une réclamation au Ministère le 21 décembre 1909, et Brancusi figurait parmi les signataires, son ami Storck ayant très probablement signé à sa place, en son absence (*ibid.*, n° 2554, carton 199/1909, f. 65).

[16] Quelques années plus tard le poète Tudor Arghezi faisait allusion à cette circonstance: « Les vrais talents partent, s'expatrient ou s'étiolent... après avoir signé avec leur sang leur nom sur le marbre de l'Art. » (I.N.T. /Arghezi/ *Sculptura noastră*, dans « Scara » 1913, mai 12).

[17] C'est à peu près l'époque où le peintre Leon N. Biju fait une esquisse de Brancusi malade, au bas de laquelle il écrit quelques mots émouvants: « Le 18 février 1908. Rue Montparnasse. En souvenir des tristes instants vécus à Paris aux côtés de Brancusi mon seul ami et compagnon de souffrances » (Collection de la Bibl. de l'Acad. de la R. P. Roumaine, Cab. des Estampes).

[18] Dans une lettre adressée à son mari, le peintre Cecilia Cutzesco-Storck parle des visites réitérées faites avec Brancusi au Musée Guimet, où l'on pouvait admirer, « en dehors des célèbres estampes japonaises, les sculptures des maitres de l'Inde, du Thibet, de la Chine et du Turkestan. L'artiste aimait se souvenir du plaisir qu'elle éprouvait à écouter les réflexions intéressantes et inattendues de Brancusi devant certaines statuettes du Bouddha » (L'Archive du Musée Frederic et Cecilia Cutzesco-Storck).

[19] Le peintre Camil Ressu (1880—1962), membre de l'Académie, était un ami de Brancusi (« Facla », 1913, avril 6).

[20] En 1909 Frédéric Storck venait justement de déménager au n° 16 de la rue Vasile Alecsandri où l'architecte A. Clavel (1877—1916) devait construire, quelques années plus tard, la demeure transformée aujourd'hui en musée.

[21] Il s'agit sans doute des visites faites avec Brancusi — à la cathédrale de Chartres et au Musée du Louvre, où les statues égyptiennes leur avaient éveillé l'intérêt par leur « monumentalité, leur puissance d'abstraction et de synthèse » (Cecilia Cutzesco-Storck, *O viaţă cu pensula şi paleta în mînă*, Ms. 1961, p. 103—105).

[22] Sœur de Cecilia Cutzesco-Storck, Ortansa Brăneanu (plus tard mariée au peintre Alexandru Satmary), a fondé chez nous le théâtre de plein air; en 1907 elle jouait sur la scène du Théâtre de l'Athénée de Paris; et en 1909, malade, elle se trouvait dans un hôpital où Brancusi vint lui rendre visite.

[23] En novembre 1909, le peintre Iosif Iser avait organisé dans les salons de l'Athénée Roumain à Bucarest une exposition internationale de peinture et de dessin, à laquelle il prit part aux côtés d'André Derain, de Jean-Louis Forain et de Demetrius Galanis; Brancusi devait également y participer.

[24] L'ensemble funéraire du cimetière « Dumbrava » de Buzău se compose de « La Prière » et du « Buste de Petre Stănesco ». C'est Virgil Stănesco, le frère du défunt, de passage à Paris, qui avait posé pour le portrait en bronze; le sculpteur avait également sous les yeux une photo de Petre Stănesco. La lettre que nous publi-

ons, témoigne que l'ouvrage, bien que commencé en 1907 n'était pas encore arrivé à destination en 1909; en mars 1910 Brancusi exposera au Salon des Artistes indépendants « La prière — fragment d'un tombeau » (n° 717), probablement une version en plâtre. Nous supposons qu'à la suite de certains empêchements, ce n'est qu'en 1914 que l'ensemble funéraire put être coulé en bronze, car ces deux œuvres furent présentées pour la première fois dans leur forme définitive à la XIV^e exposition de la société « Tinerimea Artistică » (avec la mention expresse, dans le catalogue, que ces deux œuvres en bronze étaient destinées au tombeau de Petre Stănescu). Rien n'aurait empêché le sculpteur d'exposer « La Prière » et le « Buste de Petre Stănescu » avant cette date, à Bucarest. Il n'est donc pas plausible qu'elles aient été d'abord livrées à la famille du défunt, puis, démontées du cimetière de Buzău pour être exhibées dans une exposition publique; du reste, la famille dément cette dernière hypothèse. D'autre part on ne connait pas, pour l'instant, l'existence d'une réplique en bronze de « La Prière » et du buste de Buzău.

[25] Lettre adressée par l'artiste à son frère et transcrite en février 1958 à Hobița par le critique d'art Vasile Drăguț. Dumitru était le cadet des frères; les autres se nommaient Ion, Vasile, Gheorghe, Grigore; la sœur de l'artiste se nommait Frăsina.

[26] L'Irlandaise Eileen Lane, qui a accompagné le sculpteur à Hobița et à Peștișeni, se rappelle — aujourd'hui encore —, avoir pris part à une noce à Hobița, vêtue d'un costume national roumain. Elle a vu Brancusi pour la dernière fois en 1939. Le « Portrait of Eileen », buste de marbre, se trouve au Musée d'Art moderne de Paris (Sidney Geist, *Looking for Brancusi*, dans « Arts Magazine », 1964, octobre; Militza Patrasco, *Amintiri despre Brancusi*, dans « Arta Plastică », n° 3/1957).

[27] Longue ceinture de laine tissée par les paysannes.

[28] Il s'agit du monument qu'il voulait justement ériger en 1922 à Peștișeni à la mémoire des héros tombés pendant la guerre. L'artiste était horrifié par l'invasion dans les villages roumains de ces statues sur le socle desquelles figuraient invariablement « un de ces innombrables corbeaux-aigles qui enlaidissent la majesté de nos villages ». Le monument que l'artiste projetait d'élever — une fontaine de pierre — n'a pu être réalisé, car les comités d'organisation n'arrivent pas à s'entendre. C'était pour la seconde fois qu'il se heurtait à l'incompréhension de la mentalité officielle; en 1914 le ministre de l'Instruction Publique, Vasile G. Morțun — le même qui en 1906 avait lancé une liste de souscription pour subventionner l'artiste — n'avait pas été d'accord avec la maquette du monument projeté à la mémoire de l'éminent mathématicien Spiru Haret, qu'il avait lui-même commandé à Brancusi et qui représentait, selon les propres paroles du sculpteur: « une fontaine archaïque et stylisée pour l'une des places publiques de Bucarest. Une vraie fontaine avec de l'eau pour les voyageurs assoiffés . . . » (Vasile Drăguț, *Insemnări din Hobița*, 1958, Ms.; Petre Pandrea, *Portrete și controverse*, II, București, 1945, p. 161, 167; « Facla » 1930, octombrie 13; l'« Indépendance Roumaine » 1906, noiembrie 10).

[29] Après avoir exécuté à Tîrgu-Jiu le monument en l'honneur de l'héroïne Ecaterina Teodoroiu (1934), le sculpteur Militza Patrasco, une élève de Brancusi — à laquelle le Comité de la Ligue nationale des Femmes roumaines de Gorj avait demandé d'élever une statue à la mémoire des héros tombés pendant la première guerre mondiale — déclina cette offre, suggérant que le monument soit réalisé par son ancien maitre. Ce point de vue ayant été adopté, on avait transmis à Brancusi à Paris, la proposition de la Ligue; cette lettre contient l'acquiescement de Brancusi; un fragment en a été publié par le sculpteur Sidney Geist.

[30] La présidente de la Ligue, Aretia Tataresco, femme de l'ancien président du Conseil Georges Tataresco, a accepté la suggestion et a commandé l'ensemble des monuments de Tîrgu-Jiu dont l'inauguration devait avoir lieu le 26 octobre 1938.

[31] Emil Patrasco, professeur universitaire, spécialiste en électronique.

[32] Il s'agit de la seconde exposition particulière de Brancusi aux Etats-Unis d'Amérique, à la Brummer Gallery (17 novembre 1933 — 13 janvier 1934). Brancusi a envoyé ce catalogue à Militza Patrascu avec une dédicace affectueuse.

[33] L'artiste était lié à la famille de Georgesco-Gorjan depuis ses années de jeunesse. Le buste de son ami Ion Georgesco-Gorjan — réalisé en 1902 à Craïova — compte parmi ses premières œuvres originales. Le 10 avril 1902 Gorjan avait reçu de Brancusi, à l'époque où ce dernier suivait les cours de l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Bucarest, un mandat l'autorisant à toucher le montant de la bourse accordée par le conseil de l'Eglise Madona Dudu. (Les archives de la ville de Craïova, dos. n° 15/1902, f. 2—3; dos. n° 4/1902, f. 430). Plus tard, le fils du mandataire, l'ingénieur Ștefan Georgesco-Gorjan, a collaboré à la réalisation technique et à l'élévation de la « Colonne sans fin ». Les pourparlers ont eu lieu à Paris en 1935; c'est en 1937, de fin juillet à fin août que furent mis au point à Petroșeni, tous les détails techniques, ainsi que les proportions définitives du modèle qui fut, ultérieurement, coulé en fonte métallisée de cuivre jaune.

[31] Gheorghe Petraşco (1872—1949) peintre roumain; études à l'Ecole des Beaux-Arts, puis à Paris avec W. A. Bouguereau. Il obtint avec Brancusi, en 1909, le deuxième prix au Salon Officiel Roumain. Il participe en 1924, 1936 et 1946 aux Biennales de Venise, où il est remarqué par Lionello Venturi qui apprécie sa « pâte colorée, dense et précieuse». Fidèle ami de Brancusi, membres tous les deux de la Société «Tinerimea Artistică », G. Petraşco était probablement intervenu auprès du sculpteur après la fermeture de l'exposition pour qu'il vende «La Sagesse de la Terre » («Femme accroupie ») à un collectionneur roumain: l'ingénieur des ponts et chaussées, Gheorghe Romaşco. L'œuvre avait été exposée pour la première fois en avril 1910 à Bucarest, à la IX$^{e}$ Exposition de la «Tinerimea Artistică» (n° 255) et avait suscité de vives discussions dans l'opinion publique.

[35] L'acheteur était l'ami de Petraşco, aussi bien que de Brancusi — ce qui explique la bienveillance du sculpteur lorsqu'il affirme dans cette lettre tout récemment découverte, qu'il se « réjouis de la savoir chez lui ».

[36] «La Sagesse de la Terre » — de même que la «Maiastra», « Tête» (Muse) et «La Muse endormie » (version en bronze) — avait été confiée à Cecilia Cutzesco-Storck; l'amie du peintre avait réussi, comme on le sait, en sa qualité de membre de marque de la « Tinerimea Artistică », à vaincre l'opposition des autres membres du jury, hostiles à la participation de Brancusi à cette exposition.

# GEORGE GEORGESCO

*G. Opresco*

Il y a eu un an depuis que l'Académie de la République Socialiste de Roumanie a perdu l'un des plus illustres représentants de sa XII-ème Section. George Georgesco avait acquis une gloire mondiale, en dirigeant, à travers l'Europe et l'Amérique, dans les capitales et dans les villes les plus importantes, des orchestres célèbres, ainsi que l'orchestre roumain qu'il avait formé et conduit pendant près de 40 ans, l'amenant ainsi à un degré de perfection comparable à celui des meilleurs orchestres étrangers. Pendant longtemps je l'ai entendu et admiré, sans toutefois le connaître de près. Depuis mon établissement à Bucarest, en 1930, j'allais régulièrement aux concerts qu'il dirigeait et dont le programme était si bien composé, et arrangé d'une manière si intelligente, que j'en sortais heureux, oubliant souvent les duretés du temps après la première guerre mondiale. Plus récemment, les circonstances nous ont mis en contact direct, dans des séances de travail ou bien dans des rencontres, à l'occasion de réceptions officielles. Nous nous sommes rapprochés davantage et avons senti que nous nous comprenions. Peu à peu nous sommes devenus amis. Il y a quelques années, nous nous sommes retrouvés à Sinaïa, où nous étions venus, lui, pour se reposer après une longue série de concerts, moi, pour participer aux cours d'été organisés par le Ministère de l'Enseignement. Ce fut une occasion de conversations et de contacts plus étendus et plus intimes.

Aux concerts, je le voyais toujours de dos. J'admirais ses gestes précis, sobres, élégants, mais je ne pouvais voir la répercussion de la musique sur son visage. Les circonstances dans lesquelles j'avais vécu m'avaient offert l'occasion d'entendre les plus grands chefs d'orchestre. J'étais vite arrivé à la conclusion que Georgesco appartenait à leur classe, et, plus tard, la gloire dont il a joui partout où il a été, ses triomphes des dernières années surtout et les acclamations de dizaines de milliers de spectateurs m'ont convaincu que mon impression avait été juste.

L'été dernier, en août, 1964, nous nous sommes de nouveau retrouvés à Sinaïa. Il était malade et l'on chuchotait que son mal était grave. Je l'ai visité, et nous nous sommes séparés, le soir du même jour, après lui avoir souhaité un prompt rétablissement, souhait auquel il m'était difficile de croire. Le lendemain, avant de partir je l'ai revu. Il avait passé une mauvaise nuit. Cependant, on lisait sur son visage fatigué tant d'espoir en l'avenir, un tel désir de vivre, que j'en fus profondément ému. Nous nous sommes embrassés, et je partis attristé, pour passer mes vacances à Cîmpulung. A mon retour j'appris qu'après une période relativement meilleure, sa maladie s'était aggravée et qu'il était maintenant à l'hôpital d'Otopeni. J'étais informé que les médecins avaient interdit au malade toute visite, je ne pouvais donc plus le voir, mais ma pensée allait sans cesse à lui.

Entre-temps j'ai eu, incidemment, le bonheur de voir un film, montrant Georgesco dirigeant le final de la IX$^{e}$ Symphonie de Beethoven. Cette fois, je ne le voyais plus de dos, mais de face, je pouvais contempler son visage, et la musique sublime se reflétait en plein sur ses traits. Il

était transfiguré, comblé par sa beauté. A partir du passage où le quatuor vocal entonne le grandiose appel à la fraternité des peuples, il s'est mis à chanter avec l'orchestre, entraînant toute la masse orchestrale vers les plus hauts sommets de l'expression musicale. C'est l'image que j'ai conservée de Georgesco et que je n'oublierai jamais. En signe de reconnaissance pour les nobles sentiments qu'il a éveillés en moi par sa musique, je ne trouve rien d'autre à lui dire que l'ancien souhait de nos aïeux, que je fais du fond de mon cœur: que la terre te soit légère, cher et grand Georgesco.

FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, Verlag der Akademie der Rumänischen Volksrepublik, Bukarest, — Rudolf Habelt Verlag, Bonn, 737 p. + 20 pl. + 1 carte.

Les résultats d'une ample recherche effectuée pendant une vingtaine d'années constituent le matériel de l'important ouvrage signé par Florea Bobu Florescu, dédié au trophée romain d'Adamklissi, monument érigé en 108—109 de n.è. sur les ordres de l'empereur Trajan, pour commémorer les luttes gagnées au commencement du IIe siècle de n.è. contre les Géto-Daces.

Interprétant d'une façon nouvelle le contenu historique et ethnographique de ses célèbres métopes, les proportions et l'aspect du monument, le livre du spécialiste roumain, deux fois édité (en 1959 et 1961), a été favorablement accueilli dans le monde scientifique international [1]. C'est pour cette raison qu'on a réalisé en 1965 la troisième édition (en allemand cette fois) de l'ouvrage, fruit d'une collaboration entre les Editions de l'Académie de Bucarest et la maison Rudolf Habelt de Bonn, bien connue pour la valeur des livres qu'on publie sous ses auspices. Ainsi la monographie du monument d'Adamklissi est vouée à une circulation plus intense dans le monde scientifique, auquel elle fait connaître un chapitre important des recherches d'histoire ancienne et d'histoire de l'art ancien en Roumanie.

Peu de monuments de l'art antique ont fait l'objet de tant de controverses que le trophée romain de Dobroudja. En 1895 Gr. Tocilescu et ses collaborateurs G. Niemann et O. Benndorf soutenaient que le trophée avait été élevé sous Trajan, mais une année plus tard A. Furtwängler le datait de l'époque d'Auguste et A. Riegl de celle constantinienne. En 1904 C. Cichorius et en 1914 W. Jänecke le considérait un monument construit et refait dans plusieurs étapes depuis le premier siècle av.n.è. jusqu'au IVe de n.è. et plus tard S. Ferri et N. Iorga pensaient qu'il s'agissait d'une œuvre du IVe siècle. Récemment encore, nombre de problèmes posés par le *Tropaeum Traiani* ont été discutés: l'époque de construction (la plupart des spécialistes se ralliant à l'hypothèse de Tocilescu et de ses collaborateurs), l'homogénéité ou l'absence d'homogénéité des matériaux de construction, le nombre des reliefs perdus, le style des ornements, le caractère des éléments ethnographiques, l'appartenance ethnique des personnages représentés, la forme initiale du monument.

Dans ces circonstances les études de Florea Bobu Florescu ont abouti à des résultats très intéressants et complexes exposés dans plusieurs chapitres de la monographie ici présentée. L'auteur essaie une reconstitution de l'ordre successif des métopes, déterminant la position de plus de 200 pièces formant la frise principale du monument.

L'édition allemande, postérieure aux recherches entreprises en Bulgarie pour identifier d'autres pièces du trophée (recherches finies en 1964), compte aussi les deux blocs de frise supérieure découverts en territoire bulgare; c'est ainsi qu'on a identifié la plupart des éléments constitutifs du monument d'Adamklissi: 53 métopes des 54 originaires, 48 blocs de frise inférieure sur 54 et 36 blocs de frise supérieure sur 54. La nouvelle édition contient aussi un exposé détaillé des recherches et de fouilles archéologiques (chapitre II), un fragment de l'inscription (chapitre IV), des mesurages photogramétriques de l'état actuel du monument, des profils et des sections (planches XIV—XIX) exécutés en 1963 par la Direction des Monuments Historiques.

Après le premier chapitre, consacré à l'emplacement géographique du monument, l'auteur expose les opinions antérieures se rattachant au trophée; le troisième chapitre, dédié à l'état actuel du monument et des pièces dispersées et le quatrième, où l'on admet la lecture donnée par Tocilescu au nom impérial de l'inscription, sont suivis par le plus étendu des chapitres où l'auteur discute le problème de la construction. A l'aide des procédés analytiques on a effectué des mesurages et des calculs

planimétriques et altimétriques, on a déterminé le rayon de circonférence correspondant à différents niveaux des marches et on a établi le fait, très intéressant d'ailleurs, que les centres de circonférences de ces différents niveaux ne sont point coaxiaux, l'axe du monument formant une ligne brisée dans l'espace.

Un chapitre d'un intérêt particulier est le VII^e, consacré à la reconstitution du trophée. On y trouve indiquées toutes les contributions depuis Karl Ferdinand Peters (1867) et Al. I. Odobescu (1888), continuant avec celles de G. Niemann—Gr. Tocilescu (1895) et A. Furtwängler (1903). L'auteur accepte en somme la reconstitution Niemann—Tocilescu jusqu'au niveau de la corniche, et en partie celle de Furtwängler pour le toit, et propose une nouvelle reconstitution pour le couronnement (la ceinture du parapet crénelé), supposant qu'à chaque créneau succèdent deux éléments de parapet qui, à leur tour, se raccordent entre eux ainsi qu'au créneau suivant.

Les scènes des reliefs et la description détaillée des métopes constituent le contenu du VIII^e chapitre où l'auteur soutient que « les guerres » représentées ne sont pas exprimées dans une narration plastique continue, mais qu'il s'agit plutôt d'épisodes de combat dont la succession réelle est très difficile à établir. L'édition allemande contient une nouveauté en ce qui concerne l'iconographie du monument, à savoir la reproduction d'une monnaie (récemment signalée par le professeur Lino Rossi de Milan), représentant la scène avec le guerrier dace tombé devant le cheval de l'empereur, scène analogue jusqu'à l'identité à celle d'une métope n° XXVIII du monument d'Adamklissi.

Les deux derniers chapitres sont dédiés aux éléments ethnographiques des « Barbares » et des Romains ainsi qu'à l'important problème de l'appartenance ethnique des premiers. L'auteur analyse les éléments de costume et les armes de combat représentés dans les reliefs, établit des analogies avec les scènes de la Colonne Trajane de Rome et aboutit à la conclusion, très importante du point de vue historique et différente de celle de ses prédécesseurs, que les « Barbares » seraient en réalité des Géto-Daces.

Editée pour la troisième fois et dans la langue d'un pays de prestigieuse tradition en ce qui concerne les études d'art et d'archéologie classique, richement illustrée, apportant des lumières nouvelles dans les problèmes discutés, la monographie du monument d'Adamklissi représente, sans doute, une réussite dans l'historiographie actuelle de l'art ancien en Roumanie.

*Răzvan Theodorescu*

*Notes*

[1] Voir les comptes rendus dans diverses revues de spécialitaté: A. Merlin, dans *Journal des Savants*, avril-juin 1959, p. 89—93; Raymond Bloch, dans *Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne*, XXXVI, 1960, fasc, *II*, p. 330—331; Erna Diez, dans *Südost-Forschungen*, XX, 1961, p. 341—343.

## AVIS AUX COLLABORATEURS

La revue roumaine d'histoire de l'art *publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.*

*ux indications*

*dactylographiés*
*ne, soit 2 000*

*nternationales.*
*nombre stricte-*
*r une feuille*

*exclusivement*

*nt remis à la*
*sse, anglais,*
*umanie, d'un*
*, Roumanie.*

### ERRATUM

Le lecteur est prié de remplacer l'explication de la figure 15 (p. 320/321) par le texte suivant: Sandra Slătineanu, «La chèvre et les chevreaux», projet de tapisserie.



43489

REV. ROUM. HIST. ART. TOME 1, No 2, p. 193—404. 1964. BUCAREST

planimétriques et altimétriques, on a déterminé le rayon de circonférence correspondant à différents niveaux des marches et on a établi le fait, très intéressant d'ailleurs, que les centres de circonférences de ces différents niveaux ne sont point coaxiaux, l'axe du monument formant une ligne brisée dans l'espace.

Un chapitre d'un intérêt particulier est le VII[e], consacré à la reconstitution du trophée. On y trouve indiquées toutes les contributions depuis Karl Ferdinand Peters (1867) et Al. I. Odobescu (1888), continuant avec celles de G. Niemann—Gr. Tocilescu (1895) et A. Furtwängler (1903). L'auteur accepte en somme la reconstitution Niemann—Tocilescu jusqu'au niveau de la corniche, et en partie celle de Furtwängler pour le toit, et propose une nou-
velle reconstituti
(la ceinture du p
qu'à chaque cré
ments de parapet
cordent entre eu
vant.

Les scènes des
détaillée des méto
du VIII[e] chapitre
« les guerres » rep
primées dans une
nue, mais qu'il s
combat dont la
difficile à établir.

tient une nouveauté en ce qui concerne l'iconographie du monument, à savoir la reproduction d'une monnaie (récemment signalée par le professeur Lino Rossi de Milan), représentant la scène avec le guerrier dace tombé devant le cheval de l'empereur, scène analogue jusqu'à l'identité à celle d'une métope n° XXVIII du monument d'Adamklissi.

Les deux derniers chapitres sont dédiés aux éléments ethnographiques des « Barbares » et des Romains ainsi qu'à l'important problème de l'appartenance ethnique des premiers. L'auteur analyse les éléments de costume et les armes de combat représentés dans les reliefs, établit des analogies avec les scènes de la Colonne Trajane de Rome et aboutit à la conclusion, très importante du point de vue [illegible]

*Notes*

[1] Voir les compte
de spécialitaté: A. N
*vants*, avril-juin 1959, p. 89—93; RAYMOND BLOCH,
dans *Revue de philologie, de littérature et d'histoire*

[illegible] *Forschungen*, XX, 1961,
p. 341—343.

## *AVIS AUX COLLABORATEURS*

La revue roumaine d'histoire de l'art *publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.*

*La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes:*

*Les manuscrits en deux exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes chacune, soit 2 000 signes.*

*Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales.*

*Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.) limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.*

*Les auteurs ont droit à 50 tirés à part gratuits.*

*La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.*

*Les manuscrits pour* La revue roumaine d'histoire de l'art *seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol) accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 11, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.*

43489

LEI 25